



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação

Os desajustados
Representações do *outsider* no cinema juvenil
brasileiro e norte-americano

Erika Wurts Bertú

RIO DE JANEIRO | 2007

Erika Wurts Bertú

Os desajustados: representações do *outsider* no cinema juvenil brasileiro e norte-americano

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Orientador: João Freire Filho

RIO DE JANEIRO | 2007

Wurts, Erika.

Os desajustados: representações do *outsider* no cinema juvenil brasileiro e norte-americano / Erika Wurts Bertú. Rio de Janeiro, 2007.

69 f.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2007.

Orientador: João Freire Filho

1. Cinema. 2. *Outsider*. 3. Culturas juvenis. 4. Representação. 5. Consumo. I. Freire Filho, João (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

Erika Wurts Bertú

**Os desajustados: representações do *outsider* no cinema juvenil brasileiro e
norte-americano**

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 2007.

Orientador, Prof. Dr. João Freire Filho – ECO / UFRJ

Prof. Dr. Micael Herschmann – ECO / UFRJ

Profª Ms. Mônica Machado – ECO / UFRJ

RIO DE JANEIRO | 2007

Agradecimentos

Aos meus pais, por tudo, mas principalmente pelo constante incentivo, paciência e carinho, e pela inexorável prioridade à nossa cultura e educação.

À minha irmã Beatriz, companheira de tudo o que importa, por criticar, provocar risadas e compartilhar o inevitável amor à arte.

Ao meu orientador, João Freire, pela imprescindível participação neste trabalho e na minha passagem pela ECO, por toda a paciência, generosidade e incentivo.

Aos amigos de (e para) sempre, Bia Nascimento, Camila Duarte, Gabriel Martins, Marcella Costa, Luís Fernando Blanco e Luís Felipe Guedes, pela lealdade e pela absoluta insanidade que influencia tanto o meu olhar.

À Izabel Cury, cuja lucidez, inteligência e companheirismo são essenciais.

A Carolina Pacheco, Pedro Carvalho, Tais Martins e Bruno Roedel, pelo apoio tão familiar, por guiarem muitos dos meus passos e pelo privilégio da convivência.

The Fool on the Hill

Day after day, alone on the hill
The man with the foolish grin
is keeping perfectly still
But nobody wants to know him
They can see that he's just a fool
And he never gives an answer

But the fool on the hill
sees the sun going down
And the eyes in his head
see the world spinning round

Well on the way, his head in a cloud
The man of a thousand voices
is talking perfectly loud
But nobody ever hears him
Or the sound he appears to make
And he never seems to notice

But the fool on the hill
sees the sun going down
And the eyes in his head
see the world spinning round

Oh, round, round, round, round, round

And nobody seems to like him
They can tell what he wants to do
And he never shows his feelings

But the fool on the hill
sees the sun going down
And the eyes in his head
see the world spinning round

Oh, round, round, round, round, round

And he never listen to them
He knows that they're the fools
But they don't like him

The fool on the hill
sees the sun going down
And the eyes in his head
see the world spinning round

Oh, round, round, round, round, round, oh

Letra e música: John Lennon / Paul McCartney.
Do álbum Magical Mystery Tour. The Beatles.
Capitol, 1967.

WURTS, Erika. *Os desajustados: representações do outsider no cinema juvenil brasileiro e norte-americano*. 2007. Projeto Experimental (Habitação em Jornalismo). Escola de Comunicação – UFRJ. Rio de Janeiro. Orientador: João Batista de Macedo Freire Filho. 69 páginas.

Resumo

Desde a década de 1950, os filmes juvenis figuram como um rentável e versátil ramo da indústria de Hollywood. Sob a forma de diversos subgêneros, esta tradição cinematográfica segue em expansão no início deste milênio. No Brasil, os títulos que retratam os prazeres e os conflitos vividos pela juventude contemporânea também proliferam, revelando maior apelo comercial e variedade temática. Entre os personagens típicos de tais produções, o *outsider* se destaca por seu posicionamento à margem da interação social com outros jovens, sua identificação com culturas alternativas e, amiúde, seu questionamento do *status quo*. O objetivo deste trabalho é definir conceitualmente esta figura emblemática (suas idiossincrasias, peculiaridades e inserção na sociedade pós-moderna) e analisar suas manifestações no meio audiovisual, a partir de distintas representações em filmes brasileiros e norte-americanos lançados comercialmente entre 2001 e 2007. O estudo destes temas pouco tratados no país – o cinema juvenil e o *outsider* – é aprofundado através de um panorama histórico do gênero cinematográfico no Brasil e nos Estados Unidos, uma análise do uso de estereótipos nas narrativas adolescentes e uma reflexão acerca do posicionamento do jovem no circuito de consumo da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Cinema; *Outsider*; Culturas Juvenis; Representação; Consumo.

WURTS, Erika. *Os desajustados: representações do outsider no cinema juvenil brasileiro e norte-americano*. 2007. Projeto Experimental (Habitação em Jornalismo). Escola de Comunicação – UFRJ. Rio de Janeiro. Orientador: João Batista de Macedo Freire Filho. 69 páginas.

Abstract

Since the 1950's, teen movies appear as a profitable and versatile segment of the Hollywood industry. Under the configuration of diverse subgenres, this cinematic tradition continues expanding at the start of this millenium. In Brazil, the titles which portray the pleasures and conflicts experienced by the contemporary youth also proliferate, revealing greater commercial appeal and thematic variety. Amongst typical characters of such productions, the outsider stands out due to his position in the margins of other youngsters' social interaction, his identification with alternative cultures and, often, his questioning of the status quo. This project's purpose is to define conceptually this emblematic figure (his idiosyncrasies, peculiarities and positioning in the post-modern society) and analyze his manifestations in the audiovisual medium, from distinct representations in Brazilian and North-American movies released commercially between 2001 and 2007. The study of such slightly treated themes – juvenile cinema and the outsider – is deepened through a historical survey of the cinematic genre in Brazil and the United States, an analysis of the use of stereotypes in adolescent narratives and a reflection about the positioning of the youngster in contemporary society's consume circuit.

Keywords: Cinema; Outsider; Youth Cultures; Representation; Consumption.

Sumário

Introdução

1. Sobre o conceito de *outsider*

1.1 Jovens *outsiders* e a cultura de consumo

1.2 Arquétipos do *outsider* no cinema norte-americano

2. Representações e estereótipos nas narrativas juvenis

3. Os jovens no cinema: cenas do século XX

3.1 De transviados a patricinhas: o cinema juvenil norte-americano

3.2 Incursões do cinema brasileiro no universo juvenil

4. 2001 em diante: uma odisséia na *high school*

5. O *outsider* no cinema juvenil do novo milênio

5.1 *Sexta-feira Muito Louca*

5.2 *Galera do Mal*

5.3 *Meninas Malvadas*

5.4 *High School Musical*

5.5 *Mundo Cão*

5.6 *Nina*

Considerações finais

Referências

- Bibliografia
- Bancos de dados
- Filmes
- Programas de televisão

Introdução

Considere alguns personagens famosos da cinematografia mundial, listados a seguir: Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), um jovem que comete pequenos delitos e, após matar um policial, foge das autoridades em *Acossado*¹; Travis Bickle (Robert De Niro), um veterano da Guerra do Vietnã que se torna um motorista de táxi sociopata em *Taxi Driver*²; Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), protagonista de *A Doce Vida*³, um colunista social dividido entre os efêmeros prazeres do convívio com a elite romana e o desejo de uma vida mais significativa; e Forrest Gump⁴ (Tom Hanks), um homem que, apesar do baixo Q.I., realiza grandes feitos, como ser jogador profissional de tênis de mesa e conhecer notórias personalidades norte-americanas. Podemos adicionar ao grupo representantes do cinema nacional: Olga Benário (Camila Morgado), esposa alemã do líder comunista brasileiro Luís Carlos Prestes (Caco Ciocler) que foi deportada pelo governo Vargas para a Alemanha durante o regime nazista, no filme *Olga*⁵; e Nina⁶ (Guta Stresser), personagem-título da narrativa sobre uma jovem pobre e solitária, atormentada pelo cotidiano e pela locatária do apartamento onde vive (Myriam Muniz).

O que teriam em comum personagens tão distintos, presentes em títulos de diferentes gêneros, países, épocas e movimentos cinematográficos? A resposta remete-nos a um complexo e enigmático conceito: todos os nomes mencionados são *outsiders*, indivíduos que se encaixam em uma categoria na qual o padrão é não se encaixar. O olhar de fora sobre a sociedade ao redor caracteriza indivíduos inseridos em diversos contextos, seja uma estrangeira como Olga, um fora-da-lei como Michel ou um sujeito que experimenta determinado tipo de alienação como Forrest.

O cinema não é o único meio em que representações do *outsider* se multiplicam. Renomadas obras literárias como *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, e *O Estrangeiro*, de Albert Camus, apresentam narrativas sobre pessoas à margem do sistema, cujas formas de pensar e agir divergem do senso comum. Portanto, como explicar o fascínio despertado por tal personificação em autores e realizadores cinematográficos, dentre outras manifestações de arte e entretenimento, e a inclusão da mesma em livros e filmes relevantes e ao estudo e à

¹ *Acossado* (À Bout de Souffle, 1960).

² *Taxi Driver* (1976).

³ *A Doce Vida* (La Dolce Vita, 1960).

⁴ *Forrest Gump – O Contador de Histórias* (Forrest Gump, 1994).

⁵ *Olga* (2004).

⁶ *Nina* (2004).

história de ambas as atividades? Como definir o *outsider*, se indivíduos completamente díspares podem ser incluídos nesta classe?

De fato, a complexidade desta noção revela-se na medida em que distintos atributos a caracterizam, de acordo com o *status quo* que se impõe ao *outsider*. Tanto o comportamento deste diante do *mainstream* quanto o movimento do sistema vigente em relação a esta figura variam consideravelmente. Enquanto o sistema pode ignorar, isolar e estigmatizar quem considera “diferente”, o *outcast* – termo análogo e amplamente empregado – pode optar pelo auto-isolamento, pelo olhar crítico sobre a sociedade e pelo questionamento do *status quo*, seja através da mera autoexpressão de sua identidade incomum, da luta contra o preconceito ou da exposição das fraquezas, incoerências e hipocrisia presentes no tecido social.

Essencialmente, este é um tema universal: muitas vezes, grupos mais poderosos se consideram e se portam como humanamente superiores a grupos interdependentes (ELIAS e SCOTSON, 2000: 19). O resultado de uma situação que freqüentemente implica dominação e opressão pode, contudo, ser altamente positivo – como a produção criativa dos *outsiders*, encontrada em canções de *rock ‘n’ roll* e *hip hop*, por exemplo. A identificação do público com esta temática remete à onipresença da mesma no mundo pós-moderno.

Assim sendo, um *outsider* pode se tornar um estabelecido – sujeito inserido no *establishment*, grupo dominante em determinado contexto social – em certo momento de sua trajetória, assim como um estabelecido pode se posicionar à margem de alguma coletividade, devido a aspectos que o diferenciam a ponto de separá-lo dos demais. A flexibilidade e a fluidez de tais categorias são típicas da pós-modernidade, ainda que se possa argumentar que tal divisão na sociedade, por ser tão flexível e fluida, seja também relativa e questionável.

Dentre as fases da vida de uma pessoa, a adolescência constitui o período em que a definição e a atribuição das identidades a estabelecidos e *outsiders*, determinando quais sujeitos estão no *mainstream* e à margem, são mais facilmente identificáveis. A formação de “tribos” juvenis e a passionalidade quanto a gostos, idéias e hábitos de consumo tornam explícita a figura do *outsider*, em um contexto social em que a importância dada aos estilos de vida é exacerbada e evidente – hipótese reforçada pelas tramas de filmes protagonizados por jovens. No tocante às representações cinematográficas, de fato, os *outcasts* são personagens onipresentes nas produções adolescentes, detentores de personalidades bastante distintas e, por vezes, associados a estereótipos como o *nerd* e o *punk*.

Diante deste quadro, a análise das imagens de *outsiders* no cinema juvenil brasileiro e norte-americano apresenta-se como uma oportunidade valiosa para a pesquisa destes temas pouco tratados no país: o *outsider* e a produção filmográfica adolescente. Sob a forma de

vários subgêneros, esta tradição do cinema hollywoodiano – e também do circuito independente – tornou-se um rentável ramo da indústria cinematográfica nos anos 1950 e continua em expansão no início deste milênio. Enquanto isso, no Brasil, a quantidade de filmes dedicados a histórias vividas por pessoas desta faixa etária demonstra-se cada vez mais expressiva.

A relevância de ambos os tópicos é corroborada pela escassez de textos acadêmicos brasileiros sobre os mesmos, ao que se deve o maior número de títulos em inglês na bibliografia deste trabalho. A pesquisa em bancos de teses online revelou que, embora constituam um gênero amplamente difundido e bem-sucedido comercialmente nos Estados Unidos, os filmes adolescentes ainda não são um foco realmente explorado naquele país – ao menos, academicamente. Além das teses de doutorado encontradas, artigos e reportagens compõem o quadro teórico relativo ao cinema juvenil, uma vez que este gênero cinematográfico tem sido mais discutido dentro da própria indústria cultural.

No tocante ao conceito de *outsider*, também foram encontrados poucos textos que abordam o tema em profundidade. No entanto, uma simples pesquisa no website Google⁷, sobre o termo em questão, apresenta 14.500.000 resultados. Referência comum em matérias de revistas de cinema, cultura pop e entretenimento, o *outsider* não é uma figura desconhecida nos Estados Unidos. Já no Brasil, a familiaridade com o vocábulo é mais restrita, embora este seja utilizado com frequência em publicações semelhantes.

Como fundamentação teórica, autores do campo da Comunicação Social, da Sociologia, da Antropologia e da Teoria e História do Cinema são citados como referências ao longo do trabalho. As contribuições incluem livros, artigos, teses de doutorado, matérias de revistas culturais e resenhas críticas. A amplitude de fontes pretende conferir distintas perspectivas a respeito do tema e reunir materiais acerca dos diferentes aspectos que compõem o objeto de estudo. Nenhuma fonte que analisasse especificamente as imagens do *outsider* nos filmes juvenis foi encontrada.

O livro *Os Estabelecidos e os Outsiders*, escrito pelo sociólogo Norbert Elias e pelo professor primário John L. Scotson, é a principal referência quanto à conceituação destas duas categorias. A partir da observação da comunidade de uma cidadezinha inglesa, os autores identificaram uma separação baseada apenas no critério da antiguidade: os estabelecidos moravam no local há mais tempo que os outros, encarnando os valores da tradição e da boa sociedade, enquanto os *outsiders* eram estigmatizados e associados a atributos negativos. Os

⁷ Website Google. Disponível em: <www.google.com>. Acesso em: 10 nov 2007.

princípios elaborados por Elias e Scotson no início dos anos 1960 oferecem a base teórica para a caracterização da dinâmica social encontrada nos filmes analisados.

Outra importante contribuição é o artigo *Insiders and outsiders: a chapter in the sociology of knowledge*, de Robert K. Merton. O sociólogo insere os conceitos de etnocentrismo e status nas relações entre *outsiders* e *insiders* – vocábulo análogo ao termo “estabelecidos” – e aborda consequências como a auto-glorificação, o contra-etnocentrismo e o preconceito. Estes aspectos são adicionados à problemática em questão.

Quanto à breve discussão a respeito das noções de estereótipo e representação e o uso das mesmas nas narrativas juvenis, os artigos *Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias*, de João Freire Filho, e *O visível e o enunciável no dispositivo pedagógico da mídia: contribuição do pensamento de Foucault aos estudos de comunicação*, de Rosa Maria Fischer, são importantes referências. Entre os tópicos abordados, destacam-se os limites entre estereótipos e representações, suas manifestações no meio audiovisual e seus efeitos sobre as imagens da juventude no cinema.

Para o olhar crítico sobre o panorama histórico do cinema juvenil norte-americano, as três principais fontes são as teses de doutorado em Filosofia de Clare Connors, *The Hollywood youth narrative and the family values campaign: 1980 – 1992*, e de Christina Lee, *Beyond the pink: (post) youth iconography in cinema*, e o livro de Alissa Quart, *Branded – the buying and selling of teenagers*. A partir deste quadro teórico, pretende-se transcender o mero levantamento da história do cinema adolescente no país em que obtém maior destaque, abordando-se também aspectos como o desenvolvimento de diferentes subgêneros, a relação intrínseca entre tal ramo cinematográfico e a cultura de consumo e representações do *outsider* em filmes emblemáticos. Já no breve histórico das incursões brasileiras no universo juvenil, a consulta a reportagens culturais e websites cinematográficos constituem a base da pesquisa.

Além da revisão bibliográfica, a monografia baseia-se na análise de filmes juvenis brasileiros e norte-americanos – especialmente, os seis títulos examinados em profundidade, todos lançados comercialmente entre 2001 e 2007. A escolha destas produções fundamenta-se na diversidade de facetas dos *outcasts* presentes em suas tramas e na apresentação de questões pertinentes à divisão em estabelecidos e *outsiders*.

Aspectos como os roteiros, diálogos, planos, estética, linguagem, trilha sonora e figurino são utilizados com o intuito de não apenas definir conceitualmente o *outsider*, como também analisar a construção imagética das narrativas e estabelecer um panorama das relações sociais juvenis no novo milênio. Através do estudo de tais representações, pretende-se investigar como a cultura de consumo, a moda e as referências midiáticas contemporâneas

são fatores cruciais à divisão da juventude em “tribos” – e, conseqüentemente, à existência dos *outsiders*.

Portanto, o trabalho compreende diferentes vertentes de estudo, com o objetivo de contextualizar e aprofundar a análise. O propósito desta monografia é contribuir para uma discussão ainda pouco explorada e suscitar não apenas reflexões e afirmações, como também questionamentos.

1. Sobre o conceito de *outsider*

O termo *outcast* é freqüentemente utilizado em textos diversos como sinônimo de *outsider*. As definições instrumentais de ambas as palavras ajudam a delinear a figura em questão. De acordo com o *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*⁸, o vocábulo *outsider* comporta duas acepções:

1. O indivíduo que não está envolvido com um grupo de pessoas ou uma organização, ou que não vive em certo lugar;
2. O sujeito que não é apreciado ou aceito como membro de um determinado grupo, organização ou sociedade e que se sente diferente das pessoas aceitas como membros.

No mesmo dicionário, o seguinte significado é atribuído à palavra *outcast*: uma pessoa que não tem lugar em sua sociedade ou em um grupo em particular, porque a sociedade ou o grupo se recusa a aceitá-lo.

Entretanto, a diferenciação de tais termos semelhantes é encontrada em um artigo escrito por Anna Bagnoli sobre a construção das identidades de jovens migrantes. De acordo com a autora, estes indivíduos deparam-se com duas possibilidades: “a percepção de uma posição única na sociedade como um *outsider*, que pode participar de múltiplos discursos e desenvolver uma perspectiva profunda e multi-facetada do mundo ao redor” e “o sentimento de não pertencimento e ser um *outcast*, nas margens da sociedade”. Ambas as construções seriam contíguas e poderiam ocorrer em diferentes fases da vida dos migrantes (BAGNOLI, 2007: 33).

Por conseguinte, segundo Bagnoli, o *outsider* pode vir a se tornar um *outcast* – um “perambulador em potencial”, que confronta a sociedade com o seu lado negro (BAUMAN,

⁸ Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/define.asp?dict=CALD&key=56382&ph=on>. Acesso em: 25 mai 2007. Tradução da autora.

1998. *apud* BAGNOLI, 2007: 33). As duas figuras seriam os pólos positivo e negativo de uma mesma vertente, caracterizada pelo olhar de fora do sistema estabelecido – seja por vontade própria, por incapacidade de compartilhar da visão comum ou por imposição do sistema. Neste trabalho, todavia, os termos serão utilizados como sinônimos, de modo semelhante ao uso corrente nos meios de comunicação e nos outros artigos incluídos na bibliografia.

Uma vez que os *outsiders* se situam do lado de fora, traduzindo literalmente o vocábulo, quem se encontra do lado de dentro? Os sujeitos e as coletividades que ocupam posições de poder e prestígio são chamados de *insiders*, *established* ou *establishment*. A identidade social dos mesmos revela não somente influência, autoridade e tradição, como também que eles se consideram um modelo moral para a sociedade, superiores aos *outcasts* em diversos aspectos – de acordo com os atributos mais valorizados em determinado contexto social (ELIAS e SCOTSON, 2000: 7).

Estas palavras em inglês que compõem o texto – *outsiders*, *outcasts*, *insiders*, *establishment* – não possuem, de fato, traduções para a Língua Portuguesa. Como afirma Federico Neiburg, na apresentação à edição brasileira de *Os estabelecidos e os outsiders*, tais vocábulos apresentam uma forma “tipicamente inglesa” de conceituar as relações de poder, isto é, isolada de contextos concretos em que possam suceder. A tradução para *established* utilizada no título deste livro, “estabelecidos”, também será adotada ao longo do trabalho.

Certamente, uma questão intrigante sobre esta dinâmica entre *outcasts* e estabelecidos refere-se aos motivos pelos quais ela ocorre. Segundo Merton, nesta época de mudanças sociais, os grupos em conflito têm suas diferenças quanto a valores, comprometimentos e orientações intelectuais aprofundadas em clivagens sócio culturais, polarizando a sociedade (MERTON, 1972: 9). Desta maneira, o tecido social apresenta-se dividido em grupos selecionados segundo categorias como gênero, classe social, etnia, religião e orientação sexual – de modo que as mesmas pessoas sejam incluídas em mais de uma destas divisões.

A velocidade das mudanças sofridas pela estrutura social causa uma separação implícita entre os indivíduos, na qual o setor dominante – seja através do poder, do dinheiro, do status ou da popularidade – se estabelece e uma parte do setor restante se situa à margem da sociedade. Os *insiders* são, portanto, membros de grupos e coletividades específicas ou ocupantes de certo status social, ao passo que os *outsiders* são os não-participantes.

Exemplificar tais grupos em nossa sociedade pode contextualizar melhor esta segmentação social. Em seu artigo sobre o pensamento feminista negro, Collins (1986) enumera alguns *outsiders* que podem aprender com as experiências das mulheres afro-

americanas – “um caso extremo de *outsiders* que se mudaram para uma comunidade que as excluiu historicamente”:

(...) homens negros, indivíduos da classe trabalhadora, mulheres brancas, outras pessoas de cor, minorias religiosas e sexuais, e todos os indivíduos que, embora provenientes do estrato social que os concedeu os benefícios do insiderism dos homens brancos, nunca se sentiram confortáveis com suas presunções consideradas garantidas (COLLINS, 1986: 29).⁹

Winston Parva, nome fictício da pequena comunidade estudada por Elias e Scotson, apresenta um critério de divisão peculiar, especialmente se comparado aos exemplos de *outcasts* mencionados por Collins. O núcleo do local era um bairro relativamente antigo, rodeado por duas povoações formadas posteriormente. Segundo moradores do lugar, um dos três bairros apresentava um índice de delinquência muito mais elevado que o dos outros – o que se tornou o objeto de análise, em princípio. No terceiro ano de pesquisa, os níveis de ocorrência dos delitos já estavam similares, enquanto a imagem que os habitantes dos bairros mais antigos faziam dos residentes do mais recente permaneceu a mesma.

Os pesquisadores desviaram o foco para as relações de poder e status entre os moradores das três zonas, e as tensões associadas às mesmas. De fato, os habitantes que viviam há mais tempo no local estigmatizavam os que se mudaram para os arredores muito tempo depois, associando-os a características relacionadas à anomia, como delinquência, violência e desintegração, e evitando até o contato fora do ambiente profissional.

A divisão em estabelecidos e *outsiders*, portanto, baseava-se apenas no tempo em que os indivíduos moravam na comunidade. Como mostram Elias e Scotson, o poder dos estabelecidos não é representado apenas por riquezas e objetos, mas também pelo desenvolvimento da organização do grupo. Em Winston Parva, o potencial de coesão do grupo estabelecido – famílias que se conheciam há décadas e que compartilhavam um passado – aliado à ativação deste pelo controle social neutralizava as atividades dos recém-chegados, desconhecidos para os antigos moradores e entre si (ELIAS e SCOTSON, 2000: 21, 22).

(...) os antigos residentes conseguiam reservar para as pessoas de seu tipo os cargos importantes das organizações locais, como o conselho, a escola ou o clube, e deles excluir firmemente os moradores da outra área, aos quais, como grupo, faltava coesão. Assim, a exclusão e a estigmatização dos *outsiders* pelo grupo estabelecido eram armas poderosas para que este último preservasse sua identidade e afirmasse sua superioridade, mantendo os outros firmemente em seu lugar (ELIAS e SCOTSON, 2000: 22).

⁹ Tradução da autora.

Ao final da pesquisa, Elias e Scotson concluíram que os estabelecidos viam os *outsiders* como uma ameaça à ordem. Os antigos moradores haviam criado normas, padrões e um estilo de vida que consideravam como detentores de valor elevado e que se relacionavam ao seu respeito próprio e ao respeito que pensavam que as outras pessoas lhe deviam. Os estabelecidos temiam a aproximação com os *outcasts* não porque estes tivessem a intenção de perturbar a ordem, mas porque, diante do comportamento dos *outsiders*, os velhos habitantes acreditavam que o contato rebaixaria seu próprio status aos olhos de toda a população – por exemplo, diminuindo o prestígio do bairro mais antigo (ELIAS e SCOTSON, 2000: 167).

Em ordens sociais de extrema mobilidade, é comum que as pessoas sejam extremamente sensíveis em relação a tudo o que possa ameaçar sua posição. É comum que elas desenvolvam angústias ligadas ao status. Por isso os moradores mais antigos de Winston Parva imediatamente perceberam na conduta dos recém-chegados muitas coisas que feriam sua sensibilidade e que lhes pareciam ser marcas de inferioridade social (ELIAS e SCOTSON, 2000: 167, 168).

Já Merton analisa algumas teorias acerca de *insiders* e *outsiders*.¹⁰ De acordo com a doutrina do *insider*, o entendimento – valorizado na circunstância em questão – torna-se acessível a poucos afortunados ou bem-nascidos, como um status atribuído. Para o autor, este pode ser contrastado com o status alcançado, característico dos sistemas meritocráticos. Independentemente de seu talento ou tato, o *outsider* é excluído do acesso à “verdade cultural e social” do grupo – o saber monopolizado pelos membros e portadores da posição social requerida (MERTON, 1972: 14, 15).

Em resumo, a doutrina sustenta que o *outsider* tem uma incapacidade estruturalmente imposta para compreender grupos, status, culturas e sociedades alheias. Ao contrário do *insider*, o *outsider* não foi socializado no grupo nem tomou parte nas experiências que caracterizam a vida do conjunto, e, portanto, não pode ter a sensibilidade direta e intuitiva que, por si só, torna o entendimento empático possível. Apenas através da contínua socialização na vida de um grupo, o indivíduo pode se tornar totalmente consciente de seus simbolismos e realidades socialmente compartilhadas; somente assim pode-se entender os minuciosos significados de comportamento, sentimentos e valores; somente assim pode-se decifrar a gramática não-escrita de conduta e as nuances do idioma cultural (MERTON, 1972: 15).¹¹

¹⁰ Merton reconhece que suas observações são limitadas aos Estados Unidos da época em que o artigo foi publicado, em 1972, e às implicações das doutrinas advogadas pelos porta-vozes de certos movimentos sociais negros, os quais freqüentemente serviram de protótipo para outros movimentos – de mulheres, jovens, homossexuais, etnias diversas, entre outros (MERTON, 1972: 12). Ainda assim, algumas idéias do autor serão aplicadas, dentro deste trabalho, ao novo milênio.

¹¹ Tradução da autora.

A doutrina do *insider* ainda pode ser relacionada ao etnocentrismo – “a visão de que o seu próprio grupo é o centro de tudo, e todos os outros são escalonados e avaliados com referência ao seu” –, inclusive à crença dos orgulhosos e vaidosos membros de um grupo de que este é superior aos outros, os quais tais indivíduos olham com desprezo. Outro aspecto relevante é a intensificação do etnocentrismo em condições específicas de conflito social. A exaltação das qualidades de um grupo e a depreciação de outros estimula o contra-etnocentrismo. De acordo com Merton, quando uma coletividade originalmente desprovida de poder adquire um senso de crescimento do mesmo, socialmente validado, seus membros têm uma necessidade de auto-afirmação – assim, a auto-glorificação, presente em determinado nível em todos os grupos, é uma resposta à depreciação experimentada anteriormente (MERTON, 1972: 17, 18).

Conseqüentemente, os efeitos destes processos na auto-imagem dos indivíduos são inegáveis.

(...) os grupos mais poderosos, na totalidade desses casos, vêem-se como pessoas “melhores”, dotadas de uma espécie de carisma grupal, de uma virtude específica que é compartilhada por todos os seus membros e que falta aos outros. Mais ainda, em todos esses casos, os indivíduos “superiores” podem fazer com que os próprios indivíduos inferiores se sintam, eles mesmos, carentes de virtudes – julgando-se humanamente inferiores (ELIAS e SCOTSON, 2000: 20).

Tal glorificação de um grupo por seus participantes, assim como sentimentos de orgulho e desprezo, mencionados por Merton, devem ser problematizados. O enaltecimento cego, extremo e “belicoso” – nas palavras do autor – pode desdobrar-se em terríveis conseqüências como medo, ódio, xenofobia e preconceitos de toda sorte. Um aspecto até considerado como parte da natureza humana – a tendência das pessoas de formar grupos, com seus semelhantes – pode chegar a extremos como abusos e violência. Por outro lado, um olhar maniqueísta acerca das relações entre estas categorias da estrutura social seria demasiadamente ingênuo, sem a profundidade necessária para analisar as nuances desta conjuntura.

Há variadas óticas sob as quais se pode analisar o panorama da sociedade pós-moderna. Embora a segmentação em estabelecidos e *outsiders*, discutida neste trabalho, constitua uma das formas de se considerar as relações entre indivíduos pertencentes aos diversos contextos, é possível relativizar os dois conceitos ou até argumentar que não há barreiras na comunicação e na interação entre quaisquer grupos. De fato, em determinadas

situações, os papéis entre *insiders* – a parcela dominante de indivíduos em dado cenário – e *outcasts* – a parcela vulnerável e desprovida de poder, em princípio – podem ser invertidos ou atenuados.

Somos todos tanto *insiders* quanto *outsiders* – participantes de certos grupos e detentores de status específicos e, conseqüentemente, não-membros de outras coletividades e não-detentores de outros status. De acordo com Merton, não há limites fixos que separem sociologicamente os estabelecidos e os *outcasts*, pois, diante de situações que envolvam diferentes valores morais, diferentes status são ativados e as linhas de separação mudam (MERTON, 1972: 22, 28).

As próprias sociedades pós-modernas são marcadas pela “diferença”, posto que “são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos” (HALL, 2002: 16, 17). Desta forma, os membros da sociedade têm suas vidas afetadas por esta “diferença” intrínseca à multiplicidade de identidades. Segundo Bagnoli (2007), vários acontecimentos do dia-a-dia podem fazer com que qualquer indivíduo – não somente viajantes e migrantes – experimente como é sentir-se um estrangeiro ou um estranho.

No mundo da modernidade tardia, a condição existencial do estrangeiro, que é tipicamente caracterizada por uma rápida mudança social, pode ser indicada para representar a condição humana como um todo (BAGNOLI, 2007: 24).¹²

Pela complexidade das relações sociais na sociedade pós-moderna e pela participação dos indivíduos em várias categorias na estrutura social, não é possível afirmar que apenas membros de um mesmo grupo entenderão as questões de outros participantes. Na medida em que são *insiders* em alguns contextos e *outsiders* em outros, as pessoas se identificam com uma grande variedade de sujeitos, em aspectos específicos – logo é difícil prever as sensibilidades de uns aos tópicos que importam aos outros.

¹² Tradução da autora.

1.1 Jovens *outsiders* e a cultura de consumo

Conceitualmente, não há um consenso quanto à diferenciação entre as definições de adolescência e juventude. Enquanto tais termos podem ser utilizados em relação a diferentes significados e áreas de estudo, refiro-me, neste trabalho, às duas palavras, de maneira intercambiável, forma semelhante ao uso estabelecido na esfera acadêmica. A faixa etária compreendida entre os 12 e os 24 anos de idade é o período de vida que define adolescentes e jovens, neste texto – intervalo correspondente à juventude, de acordo com o critério estabelecido pelas Nações Unidas e pelo IBGE (FREIRE FILHO, 2006: 38). Esta mesma etapa é experimentada pelos protagonistas dos filmes analisados.

A adolescência é uma época de auto-afirmação em que a delimitação entre os “grupos de dentro” e os “grupos de fora” representa um aspecto crucial na interação entre os sujeitos. Através de atitudes amiúde violentas, como proferir termos pejorativos aos colegas de escola, a organização em “tribos” apresenta o objetivo implícito de proclamar identidades. Como pode ser observado nos filmes juvenis, o status dos alunos diante de seus pares é muito valorizado, na medida em que os estudantes trabalham nas bases de seu projeto de construção de identidade, cuja manutenção será feita durante toda a vida.

Nos confins sociais atrelados às normas da escola e da sala de aula, a ética comparativa e competitiva propaga uma rivalidade informal entre os pares: a corrida começa a colocar em jogo uma reivindicação de ser normal (THURLOW, 2001: 26).¹³

Deste modo, a juventude do novo milênio, que vive na fluida e inconstante sociedade pós-moderna, tenta definir-se para diferenciar-se: as escolhas relativas ao estilo de vida organizam as múltiplas identidades contemporâneas, o que estimula a identificação dos indivíduos com pessoas caracterizadas por gostos, aparência e desejos similares aos seus. Assim sendo, os jovens podem mudar de estilos de vida rapidamente, de acordo com as representações midiáticas que os apeterem em determinado momento (FREIRE FILHO, 2007: 126, 127; MILES, 2000, 2002).

A estrita relação entre a juventude e a construção de identidades e estilos de vida remete, também, à larga participação do segmento juvenil no mercado consumidor. Este público-alvo – descoberto em sua potencialidade nos Estados Unidos e no Reino Unido na década de 1950, de acordo com o crescimento de seu poder aquisitivo e de sua influência

¹³ Tradução da autora.

cultural na sociedade¹⁴ – segue como um campo promissor a ser explorado, uma vez que se posiciona como um setor pioneiro de consumidores. Adolescentes e jovens constituem um dos núcleos de vanguarda no tocante ao consumo, antecipando tendências e consumindo todo tipo de produtos, revelando uma predisposição a mudanças e capacidade de adaptação (MILES, 2000; MILES, 2002; OSGERBY, 2004).

De acordo com a tendência hedonista da juventude, o entusiasmo e a voracidade frente aos bens de consumo de toda sorte define o comportamento juvenil na sociedade pós-moderna.

O que afasta os membros da sociedade de consumo de seus ancestrais é a emancipação do consumo de sua instrumentalidade passada, que costumava estabelecer seus limites – o término das “normas” e a nova plasticidade das “necessidades”, libertando o consumo de laços funcionais e absolvendo-o de sua necessidade de justificar-se através da referência a qualquer coisa a não ser sua própria capacidade de proporcionar prazer. Na sociedade de consumo, o consumo é seu próprio propósito e também é autopropulsor (BAUMAN, 2001: 12, 13).¹⁵

O consumo conspicuo, conceito elaborado por Thornstein Veblen (1899), aplica-se à dinâmica social de estabelecidos e *outsiders*. Através de bens, artigos e atividades, os indivíduos expressam seu prestígio social e status (VEBLEN, [1899] 1987). Enquanto os *insiders* alcançam este objetivo, reforçando sua popularidade ao seguirem a moda e usarem objetos de marcas cultuadas, os *outcasts* freqüentemente não podem ostentar tais luxos ou não querem se render ao consumo *mainstream*. A alienação do *outsider* adolescente quanto à grande preocupação da juventude com a projeção de uma imagem “empoderadora”, *fashion*, sensual e, conseqüentemente, desejável também é um importante fator nesta conjuntura influenciada e mantida pelos modelos midiáticos. Os exemplos de vida e os ídolos que estampam as capas de revista e estrelam filmes, séries, vídeoclipes e comerciais ditam os artigos que apresentam altas cotações nas bolsas de consumo juvenil, em determinado momento.

A associação entre “cultura da mídia” e “cultura do consumo”, conceitos atrelados a partir dos processos de culturalização, mediatização e simulação, é sintomática na participação juvenil nesta esfera (FREIRE FILHO, 2007: 120). A avidez adolescente por tendências de moda, novidades midiáticas – em meios como a música, a televisão e o cinema

¹⁴ A juventude existe como mercado consumidor nos Estados Unidos e no Reino Unido desde o século XIX. No entanto, a representatividade e a influência do segmento foi, de fato, estabelecida nos anos 1950 (MILES, 2000; MILES, 2002; OSGERBY, 2004).

¹⁵ Tradução da autora.

– e tecnológicas torna o consumo destas culturas mais passional: manter-se alheio a certos modismos pode ser considerado uma infração às leis juvenis.

A liberdade de escolha – advento da sociedade contemporânea – é acompanhada da obrigatoriedade deste livre-arbítrio (FREIRE FILHO, 2007: 136). Aqueles que não se enquadram, não optam por formas de ser e parecer socialmente valorizadas ou aceitas permanecem à margem do circuito de consumo e do repertório de signos e imagens midiáticas que fazem parte do cotidiano juvenil – ao menos, a rotina dos adolescentes cujo poder aquisitivo lhes permite optar.

Assim sendo, a rejeição de muitos *outsiders* a tais objetos valorizados por diferentes “tribos” de *insiders* reitera a marginalização deste grupo e o possível questionamento do *status quo*. O gosto por culturas alternativas é uma das vertentes seguidas pelos *outcasts* que ousam na busca pela diferença e desafiam o sistema estabelecido.

Entretanto, “estar à margem” não significa estar fora; os *outsiders* formam seu próprio circuito de consumo paralelo ao *mainstream*, consumindo, fruindo e usufruindo de bens e da cultura que lhes agrada. A imprevisibilidade do *outcast*, ao desvencilhar-se de normas e restrições e permitir-se supostas incoerências, também torna-o uma figura complexa e anárquica quanto à cultura de consumo. Em *Mundo Cão*¹⁶, um dos filmes juvenis incluídos na análise presente neste trabalho, a protagonista Enid (Thora Birch), uma adolescente *outsider* convicta, critica o visual de um comediante (conhecido por sua “estranheza”) na televisão: “Se ele é tão esquisito, por que está usando tênis Nike?”¹⁷

1.2 Arquétipos do *outsider* no cinema norte-americano

É possível identificar padrões e temas recorrentes na produção cinematográfica de cada país ou até todo um continente – de fato, a cultura e a história de uma nação exercem grande influência no trabalho de seus cineastas. Certos tipos e personagens também são representados, com frequência, em filmes do mesmo diretor, ou de diretores do mesmo país.

O *outsider* é uma das representações que parecem fascinar os norte-americanos. Diante do sonho americano e do *american way of life*, as histórias de pessoas que não se enquadram no sistema, afrontam-no, vivem em mundos à parte, são por ele rejeitados ou

¹⁶ *Mundo Cão* (Ghost World, 2001). Lançado em vídeo e DVD sob o título *Ghost World - Aprendendo a Viver*.

¹⁷ Tradução da autora. No original: “If he’s so weird, why is he wearing Nike’s?”.

recusam-se a tomar parte dele continuam a ser contadas e recontadas sob diversas óticas e em diferentes gêneros cinematográficos.

Estou interessado nos anti-heróis que vêem o mundo como uma mentira, movidos por um niilismo que nega a vida e que não pode ser detido. Eles nos dizem algo, onde estamos, fazendo nossas ilusões parecerem ridículas, como um espaço inoculado. Vamos olhar para os verdadeiros *outsiders*, os espectros existenciais da tela, aquelas figuras escuras vivendo fora de nosso círculo confortável e vulnerável (CABRELLI, 2006).¹⁸

Muito antes de os *outcasts* povoarem as *high schools* em populares filmes adolescentes, *outsiders* que seguem à risca a descrição de Paolo Cabrelli eram apresentados sob a forma de múltiplos arquétipos. Três destes serão incluídos na breve análise a seguir: o gangster, o caubói e o detetive.

O gangster é uma figura à margem da sociedade, cuja notável ascensão é geralmente sucedida por uma grande queda – por exemplo, Robert De Niro como Al Capone em *Os Intocáveis*¹⁹. Para ele, se o indivíduo não se destaca na multidão e conquista sua posição na sociedade, não é alguém. Segundo Warshow, o gangster é uma personificação do dilema do sonho americano: todo sujeito que ascende socialmente detém a escalada de outra pessoa ao sucesso. Portanto, as tentativas de realizar este sonho opõem-se à felicidade geral, posto que apenas se pode falhar ao consegui-lo. Geralmente, o dilema é resolvido com a morte do gangster (MOSHUUS, 2005: 147).

O faroeste, gênero tradicionalmente norte-americano, apresenta o caubói que chega à cidade para restaurar a ordem e o equilíbrio, ao defender os fracos e oprimidos. A representação do forasteiro solitário, que é confrontado pelo que considera ser “o mal”, e que objetiva eliminá-lo através da violência, é um traço marcante deste estilo. De acordo com Paolo Cabrelli, estes anti-heróis – como Gary Cooper em *Matar ou Morrer*²⁰ e Henry Fonda em *Minha Vontade é a Lei*²¹ – não são verdadeiros *outcasts*, uma vez que tentam instaurar o sistema dos *insiders* ao redor. Em comparação, John Wayne mantém-se, ao longo de sua filmografia, como um *outsider* que demonstra “a fortaleza de um homem em exílio” (CABRELLI, 2006).

O detetive é o terceiro *outcast* cuja representatividade nas produções norte-americanas é considerável. Transcendendo o filme *noir* para o suspense e o *thriller*, ele é amiúde um

¹⁸ Tradução da autora.

¹⁹ *Os Intocáveis* (The Untouchables, 1987).

²⁰ *Matar or Morrer* (High Noon, 1952).

²¹ *Minha Vontade é a Lei* (Warlock, 1959).

voyeur, uma figura solitária que persegue, de fato, a si mesmo, rumo à auto-descoberta. Relegado à alienação pessoal e profissional – como Mickey Rourke, em *Coração Satânico*²² –, o detetive sacrifica sua felicidade para solucionar o mistério. Este *outsider* “força a disciplina moral e física à sua conclusão”, perdendo a si próprio após o retrocesso do conflito (CABRELLI, 2006).

2. Representações e estereótipos nas narrativas juvenis

A produção de significados nas imagens juvenis veiculadas pelo cinema – e pelos demais artefatos midiáticos – implica a existência de complexos sistemas de representação. Ainda que tais representações sejam audiovisuais – como no caso de modelos cinematográficos –, ao invés de textuais e pictóricas, pode-se afirmar que as mesmas contêm estruturas discursivas essencialmente atreladas às suas narrativas ficcionais, aspecto relevante a ser abordado.

De acordo com Foucault (1986), os discursos não são apenas conjuntos de signos que remetem a conteúdos e representações; são práticas destinadas a formar os objetos a que se referem. Um filme, por exemplo, como portador de discursos implícitos, não pode ser reduzido somente a um conjunto de imagens e “falas”. Assim como o discurso, o filme é entremeado por relações de poder e constituído por enunciados, e, sendo assim, está atrelado a um determinado regime de verdade (FISCHER, 2005).

Dentre outros palcos de representações, como a televisão, o cinema é um produtor de verdades, um espaço de visibilidade de inúmeras visibilidades – isto é, enunciados subentendidos nas profundidades das significações de imagens, sons e textos. Segundo Fischer (2005), a mídia reduplica visibilidades, discursos e enunciados de uma época – ela não apenas cria um discurso, como também o reduplica, selecionando o que deve ser mostrado aos receptores e adaptando o produto às linguagens características de cada meio de comunicação e entretenimento.

No entanto, os produtos culturais também são lugares que oferecem margem a escapes, a “ditos que fogem aos poderes”. A recepção dos espectadores do conteúdo de programas de televisão e produções cinematográficas, ainda que influenciada pelos saberes e

²² *Coração Satânico* (Angel Heart, 1987).

poderes dominantes, é particular e suscetível a indagações e questionamentos individuais, de modo a torná-la única e imprevisível.

As construções discursivas fornecem ferramentas para que confirmamos sentido às nossas próprias experiências, ao que somos e podemos nos tornar. A relação que estabelecemos com os conceitos de juventude e adolescência é, portanto, mediada pelas representações formuladas a respeito destes grupos sociais ou destes períodos da vida dos indivíduos pertencentes a tal faixa etária. Referidas representações são produzidas e submetidas à linguagem do veículo que as transmite, e, conseqüentemente, às suas limitações (FREIRE FILHO, 2005).

De fato, a própria linguagem cinematográfica exerce um papel fundamental na apreensão, realizada por cada espectador, das imagens apresentadas. Diversos aspectos – narrativa, direção, trilha sonora, sonoplastia, interpretações, fotografia, edição – são cruciais para a construção do que será visto, ouvido e interpretado pelos receptores, e revelam intenções e jogos de saber e poder idealizados pelos cineastas (STAM, 1993; FREIRE FILHO, 2005).

A mistura de narrativas, por exemplo, pode reforçar o efeito de verdade que transcende a diegese e atinge os espectadores. Em *Meninas Malvadas*²³, o uso de depoimentos de alunos de *North Shore* – a *high school* que constitui o principal cenário do filme –, na forma de declarações feitas à câmera, adiciona um caráter documental à história e provoca a sensação de que os limites entre ficção e realidade são, de fato, tênues. O mesmo resultado é atingido em *Aos Treze*²⁴ – narrativa sobre os efeitos da dependência química na vida de uma adolescente –, cuja maioria das cenas foi filmada com câmera na mão e poucos cortes, em longos planos-sequência que parecem retratar a crua realidade.

Ao realizar um pesquisa sobre as impressões de adultos norte-americanos acerca dos jovens na virada deste século, Susannah R. Stern deparou-se com um resultado que considera absolutamente negativo. A autora resolveu analisar como a juventude é retratada em uma amostra de 43 filmes, formada pelos títulos de maior bilheteria nos Estados Unidos entre 1999 e 2001, os quais apresentassem pelo menos um adolescente como um dos personagens principais. A faixa etária adotada pela pesquisa foi de 12 a 19 anos. O estudo mostrou que os comportamentos juvenis e as formas como são abordados nestas produções podem contribuir para o reforço de um tipo específico de imagens sobre os jovens, em que são vistos como

²³ *Meninas Malvadas* (Mean Girls, 2004).

²⁴ *Aos Treze* (Thirteen, 2003).

violentos, abortos em sua própria realidade, alheios à vida cívica e distantes no relacionamento com seus pais (STERN, 2005).

Segundo Stern (2005), o fato de adultos desaprovarem o comportamento dos adolescentes em geral – de acordo com os resultados da pesquisa – atua no sentido de manter estereótipos culturais a respeito da juventude, grupo social relativamente desprovido de poder. Embora os filmes selecionados sejam marcados pelo gênero ficcional, a influência destes nas concepções populares sobre os adolescentes é forte²⁵, assim como as mensagens que a mídia divulga sobre as características do adolescente contemporâneo – uma visão de mundo particular e generalizante a respeito de todo um segmento da sociedade. Enquanto há uma variedade de informações circulando pelo espaço midiático, a pluralidade de idéias não compreende a totalidade de dilemas, problemas, ansiedades e prazeres juvenis (STERN, 2005).

Entretanto, faz-se imprescindível relativizar o estudo das representações midiáticas e evitar o pressuposto de que o único processo em curso seja uma manipulação ou alienação do público, ainda que se deva analisar os ocultos interesses dos realizadores, os quais motivam muitas das escolhas e omissões contidas nos produtos culturais. Para que a investigação possa abranger os diferentes significados, resultados e desdobramentos da veiculação de produtos culturais na mídia, é necessário questionar relações, condições de acontecimento, arranjos de saber e poder, formas de sujeição a variados comportamentos e modos de olhar o outro – aspectos constitutivos da forma e do conteúdo das representações –, além de ater-se à perspectiva *foucaultiana* do discurso como prática (FISCHER, 2005).

Na medida em que as representações são diretamente influenciadas pelos variados discursos disponíveis à sociedade, o discurso e a prática provam-se indissociáveis. As escolhas implícitas nos processos de significação inerentes aos sistemas de representação resultam em conseqüências essencialmente práticas, vinculadas a atividades relacionadas às rotinas e vidas dos indivíduos e a inserção destes na sociedade.

Parte fundamental do processo social de constituição de sentido, as representações são organizadas e reguladas pelos diferentes discursos (legitimados, naturalizados, emergentes ou marginalizados) que circulam, colidem e articulam-se num determinado tempo e lugar. Logo, a construção (ou supressão) de significados, identificações, prazeres e conhecimentos –

²⁵ A importância do cinema no imaginário popular relacionado à juventude cresce com o advento das novas tecnologias e a conseqüente expansão do acesso às produções cinematográficas (STERN, 2005). Este fenômeno também ocorre com programas de televisão e outros gêneros audiovisuais, de maneira que se pode assisti-los, parcial ou integralmente, após o seu período de exibição nos cinemas e na televisão, através de *downloads* pela internet, DVDs e novas mídias.

nos espaços e mercados midiáticos – envolve, necessariamente, a disputa pela hegemonia entre grupos sociais dominantes e subordinados, com conseqüências bastante concretas no tocante à distribuição de riquezas, prestígio e oportunidades de educação, emprego e participação na vida pública (FREIRE FILHO, 2005: 4,5).

De acordo com Freire Filho, os valores, as características e as atitudes considerados socialmente convenientes “em matéria de personalidade, aparência, conduta moral e cívica, postura política, relacionamento afetivo e comportamento sexual” são fontes que os consumidores podem utilizar ao construir suas idéias pessoais acerca de diferentes atributos (FREIRE FILHO, 2005: 21). Tais indivíduos perseguem muitas das qualidades enumeradas pelo autor através do ato de compra, e estas representações seletivas acerca do que é admirável e desejável, por conseguinte, oferecem uma visão atraente e irresistível do consumo.

Sendo assim, a grande variedade de produtos derivados dos artefatos midiáticos pode apresentar – e, diversas vezes, apresenta – discursos apreciativos da cultura de consumo em sua construção de significados e identidades, proporcionando a identificação do consumo como uma ferramenta utilitária e versátil, transformadora de identidades e estilos. Nos filmes juvenis norte-americanos, a conversão do *outsider* em *insider* é impulsionada pelas mudanças no vestuário – que devem seguir a moda em voga no momento – e na estética, evidenciando a mobilidade oferecida pela sociedade de consumo pós-moderna. A alegria, o prazer, a euforia, o alívio, o orgulho e a satisfação são sentimentos e estados de espírito comumente associados às compras de toda sorte – especialmente nas representações de jovens e mulheres, grupos sociais freqüentemente retratados como consumistas em produtos culturais²⁶.

Em contraponto, representações do ato de consumir como uma ação que causa problemas financeiros, desvios de conduta, conflitos familiares, vícios, doenças e distúrbios psico-sociais também circulam no espaço contemporâneo. A noção do consumo como fator de risco torna-se cada vez mais atual na sociedade contemporânea, aspecto que contribui para que tal idéia se torne corrente e seja incluída nos processos de significação de diversas representações – em especial, das juvenis. Vista como particularmente suscetível a mudanças

²⁶ Desde o final da década de 1950, os estudos culturais e a sociologia da cultura começaram a analisar as representações das mulheres na mídia, na Inglaterra e nos Estados Unidos. De acordo com esses trabalhos, produtos culturais como o cinema de Hollywood “refletem valores sociais dominantes e denigrem simbolicamente a mulher” (FREIRE FILHO, 2005). Dentre as formas pelas quais esta prática ocorria, a apresentação de mulheres em atividades socialmente desvalorizadas pode ser relacionada às imagens do consumo feminino, ato considerado frívolo e desimportante por muitos discursos. Semelhante raciocínio pode ser feito em relação ao segmento juvenil.

e influências, de acordo com o seu momento de vida, a juventude manifesta-se como um terreno fértil para os riscos derivados da cultura de consumo.

Se a juventude ocupa uma posição distinta no circuito de consumo, distribuição e produção, marcado por divisões em relação ao que é apropriado para cada gênero, classe social e etnia, faz-se necessário considerar as diferenças das representações juvenis de acordo com a inserção dos sujeitos representados em categorias como as três citadas (GRIFFIN, 1997). Afinal, a identidade dos jovens não é determinada apenas pelos símbolos e discursos relacionados aos estilos de vida de pessoas desta faixa etária – ela compreende elementos intrínsecos à etnia, poder aquisitivo, crenças religiosas e ideologias políticas, entre outros fatores.

A ampla circulação de imagens, idéias e representações estereotipadas é uma forte característica de grande parte dos filmes juvenis norte-americanos e brasileiros lançados após a virada do milênio. Ainda que a plena utilização de estereótipos seja a prática corrente em muitas destas produções, o questionamento deste tipo de representação através de estratégias como a sátira, a ironia, o exagero e a inversão de paradigmas também é praticado.²⁷

Freire Filho analisa as duas influentes noções de estereótipo definidas por Walter Lippmann em *Public Opinion*. De acordo com uma das acepções, o conceito referir-se-ia a uma forma necessária de se organizar as informações recebidas e criar uma sensação de ordem. Entretanto, tal significado pressupõe que o estereótipo é equivalente a outros padrões mais amplos de tipificação e representação – necessários para que estructuremos e interpretemos experiências, eventos e objetos – e minimiza os efeitos de uma palavra que pode indicar diferentes formas de preconceito e idéias demasiadamente rasas (LIPPMANN, [1922] 1965. *apud* FREIRE FILHO, 2005).

Já a segunda definição admite a parcialidade e o direcionamento de tal construção simbólica e revela que, apesar de conferir um senso de organização de idéias, o estereótipo atua no sentido de tornar impraticável qualquer flexibilidade de pensamento “na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, in extremis, letais” (FREIRE FILHO, 2005: 22).

Os estereótipos provocam a identificação pela familiaridade – não apenas por tipos de personagens pré-determinados e conhecidos, como também pela semelhante estrutura

²⁷ Ver exemplos como: *Não é Mais um Besteiro Americano* (Not Another Teen Movie, 2001).

narrativa que os conduz em muitas produções²⁸ – e pode ser relacionada ao êxito dos típicos filmes juvenis junto a diversos públicos. Segundo Shary (2002), gêneros cinematográficos facilmente identificáveis, devido a seus estereótipos reconhecíveis, podem satisfazer a espectadores de todas as idades, já acostumados com este tipo de representação. A platéia juvenil apoiaria as imagens nem sempre favoráveis de adolescentes, ao assistir aos filmes e consumir os produtos derivados destes – DVDs, por exemplo –, porque, pelo menos, o seu grupo social estaria sendo apresentado com a devida importância em tais produções, e porque gostariam de assistir a fantasias de indivíduos da mesma idade – cujas vidas fictícias seriam mais atraentes, libertárias e divertidas (STERN, 2005).

Como práticas significantes que conferem a certos grupos atributos que seriam “concedidos” pela natureza, os estereótipos dificultam a existência de uma maior variedade de representações relacionadas aos jovens. Em seu estudo sobre o comportamento dos principais personagens juvenis de filmes norte-americanos lançados entre 1999 e 2001, Stern verificou uma grande incidência de determinados atos específicos, como a socialização dentro e fora da escola, e o diminuto percentual de hábitos comuns entre os estadunidenses – por exemplo, a preparação para o ingresso em uma carreira profissional e o voluntariado.

Certos estereótipos são recorrentes ao longo da história do cinema juvenil norte-americano, como o *geek* e o *nerd*. No próximo capítulo, estas duas figuras, amiúde *outsiders*, serão analisadas e contextualizadas na década de 1980, época em que obtiveram destaque nos filmes-de-*high school*.

Sendo assim, ao facilitarem o entendimento dos discursos presentes nos filmes, os estereótipos reduzem o espectro de possibilidades quanto a determinados aspectos das histórias – tornando ações dos personagens e acontecimentos da trama, até certo ponto, previsíveis. A simplificação das características de um heterogêneo grupo social, como jovens e adolescentes, a poucos atributos torna-se ainda mais evidente no meio audiovisual, uma vez que não somente os objetivos, a visão de mundo, os princípios morais, as prioridades de vida e a personalidade dos indivíduos transparecem, como também a linguagem corporal, a indumentária e os objetos que se inserem no contexto dos estilos de vida dos personagens.

²⁸ Ao analisar as adaptações literárias em filmes juvenis da virada do milênio, Davis (1997) ressalta o fato de que, uma vez que tais produções utilizam estruturas narrativas tão parecidas, as suas respectivas histórias amiúde se confundem na mente do telespectador. Estes filmes seguem as fórmulas estabelecidas pelos livros que os inspiraram e por Hollywood, reduzindo o número de possíveis *plots*.

3. Os jovens no cinema: cenas do século XX

A história da participação juvenil no cinema norte-americano difere inteiramente da inserção desta mesma temática na filmografia brasileira. Assim como as produções de ambos os países seguem rumos díspares, de acordo com as raízes culturais, a história e o desenvolvimento sócio-econômico de cada um deles, as suas cinematografias exibem panoramas distintos quanto às tramas dedicadas a personagens e espectadores adolescentes.

Nos Estados Unidos, a emergência de um mercado jovem impulsionou os primórdios dos *teen movies*, *teen pix* ou *teen flicks* – entre outros temos análogos. Embora, nos anos 1920, os jovens universitários já construíssem o hábito de ir aos cinemas, esta atividade foi consolidada na década de 1950, época de profundas transformações nas experiências de vida e na importância social, cultural e econômica da juventude (MILES 2000; MILES, 2002).

Nos anos 1970 e 1980, a recessão econômica no país provocou a queda nos investimentos no mercado juvenil, ainda que o poder de compra deste segmento específico tenha aumentado – revelando a prosperidade adolescente do período. Este público manteve-se fiel a diferentes gêneros de filmes juvenis e a novos gêneros de programas de televisão. O lançamento da *Music Television* (MTV) em 1981, um canal dirigido primordialmente aos jovens, causou um impacto cultural que perdura até a atualidade (OSGERBY, 2004).

Além disso, o marketing direcionado às crianças e adolescentes se fortaleceu na década de 1980. Após o enorme sucesso de *Tubarão*²⁹ e *Guerra nas Estrelas*³⁰, descobriu-se que uma grande variedade de produtos licenciados poderia ser vendida – não somente ingressos de cinema (QUART, 2004). Nos anos 1990, a valorização dos gostos e valores juvenis pela sociedade manteve a lucratividade deste ramo.

No Brasil, apesar de bem-sucedidas experiências com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a Atlântida Cinematográfica e a Cinédia, não se estabeleceu uma indústria do setor. Movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal produziram filmes que ganharam notoriedade internacional, porém não concediam especial atenção ao universo juvenil. Temáticas como o subdesenvolvimento nacional e a realidade sócio-econômica foram abordadas ao longo do tempo, devido à sua importância na história e na política brasileiras.

Durante o século XX, os filmes adolescentes brasileiros eram representados majoritariamente por produções de ídolos da música e da televisão – com notáveis exceções.

²⁹ *Tubarão* (Jaws, 1975).

³⁰ *Guerra nas Estrelas* (Star Wars, 1977).

Nos primeiros anos do cinema da retomada, em meados da década de 1990, ainda não era possível perceber a ascensão dos títulos juvenis – concretizada, de fato, no novo milênio.

3.1 De transviados a patricinhas: o cinema juvenil norte-americano

Para muitos historiadores e pesquisadores de cinema, o marco do surgimento da sétima arte ocorreu em 28 de dezembro de 1895. Nesta data, os irmãos Auguste e Louis Lumière realizaram a primeira exibição cinematográfica para um público pagante. No *Salon Indien du Grand Café*, em Paris, foram apresentados dez curtas-metragens – as imagens que se tornaram mais notórias mostravam a chegada de um trem à estação Ciotat e a saída dos operários da fábrica Lumière. Em *O Jardineiro*³¹, um dos segmentos exibidos, o personagem-título rega um jardim, sem perceber que um rapaz chega e pisa na mangueira propositalmente. Quando o homem aproxima o rosto da ponta do aparato, para verificar a interrupção no fluxo de água, o garoto retira o pé, provocando o forte esguicho sobre o jardineiro. A tentativa de fuga e a captura do “desordeiro” compõem o desfecho do cômico curta.

Este rapaz é o primeiro personagem juvenil da história do cinema. Após aquela sessão, a invenção dos irmãos Lumière prosperou rapidamente. No início do século XX, o crescimento da produção cinematográfica nos Estados Unidos estabeleceu uma indústria do setor no país. Nos primórdios do cinema mudo, Hollywood já produzia representações da juventude, em filmes que retratavam os riscos corridos por este grupo social e que, em sua maioria, privilegiavam o universo adolescente feminino (CONNORS, 2005: 2).

As primeiras representações da juventude como marginalizada e criminosa apareceram em filmes do final dos anos 1920 e início dos anos 1930 – como *Flaming Youth*³² e *Wild Boys of the Road*³³ –, enquanto notícias da época sobre jovens urbanos, pobres e imigrantes que recorriam ao crime tornavam-se comuns. Durante e após a 2ª Guerra Mundial, Hollywood ampliou o foco sobre a selvageria juvenil, apresentando jovens delinquentes de classe média e dos subúrbios norte-americanos, em longas-metragens como *Where Are Your Children*³⁴ e *I Accuse My Parents*³⁵ (CONNORS, 2005: 95).

³¹ *O Jardineiro* (Le Jardinier, 1895).

³² *Flaming Youth* (1923).

³³ *Wild Boys of the Road* (1933).

³⁴ *Where Are Your Children* (1943).

³⁵ *I Accuse My Parents* (1944).

Entretanto, representações pueris e romantizadas acerca da juventude também eram comuns em filmes produzidos nos Estados Unidos. Musicais como *O Mágico de Oz*³⁶ e *Gigi*³⁷ e comédias como os 16 filmes protagonizados pelo personagem Andy Hardy (Mickey Rooney) eram populares desde o advento do cinema sonoro e traziam jovens atores nos principais papéis. Ainda que tais produções não fossem direcionadas especialmente ao público adolescente, este grupo social já era apresentado em roteiros de grandes lançamentos cinematográficos. O conservadorismo típico da época permeava as representações de moças e rapazes – por exemplo, Audrey Hepburn e Leslie Caron formavam pares românticos com Fred Astaire, cerca de 30 anos mais velho que as atrizes, em *Cinderela em Paris*³⁸ e *Papai Pernilongo*³⁹, todavia o relacionamento entre senhoras e moços não recebia espaço. Tal recurso da diferença de idade nas relações amorosas era especialmente aproveitado pelo gênero musical, cujos roteiros anexavam a inocência da juventude feminina e a experiência de vida masculina sob uma forma diegeticamente crível e natural.

Na década de 1950, a juventude norte-americana consolidou-se como um lucrativo e promissor mercado, disposto a gastar em variados artigos, como roupas, livros, revistas... e filmes. Os executivos dos grandes estúdios perceberam o novo público e investiram em produções juvenis de baixo orçamento.

Para Doherty (1988), os filmes adolescentes dos anos 1950 podem ser classificados em subgêneros. Há os “filmes de *rock ‘n’ roll*”, como o pioneiro *Ao Balanço das Horas*⁴⁰, os “filmes de praia” protagonizados pelo ator e cantor Frankie Avalon e Annette Funicello – *A Praia dos Amores*⁴¹ e suas diversas seqüências –, e as produções estreladas por Elvis Presley, como *O Prisioneiro do Rock*⁴². Dentre os filmes da “juventude perigosa”, destaca-se *Sementes da Violência*⁴³, em que um professor (Glenn Ford) tenta conter uma turma de alunos desordeiros e entra em conflito com um estudante (Sidney Poitier). Dois dos “filmes adolescentes de terror” são *Attack of the Crab Monsters*⁴⁴ e *Teenage Cavemen*⁴⁵, dirigidos

³⁶ *O Mágico de Oz* (The Wizard of Oz, 1939).

³⁷ *Gigi* (1958).

³⁸ *Cinderela em Paris* (Funny Face, 1957).

³⁹ *Papai Pernilongo* (Daddy Long Legs, 1955).

⁴⁰ *Ao Balanço das Horas* (Rock Around the Clock, 1956).

⁴¹ *A Praia dos Amores* (Beach Party, 1963).

⁴² *O Prisioneiro do Rock* (Jailhouse Rock, 1957).

⁴³ *Sementes da Violência* (Blackboard Jungle, 1955).

⁴⁴ *Attack of the Crab Monsters* (1957).

⁴⁵ *Teenage Cavemen* (1958).

pelo “rei dos filmes B” Roger Corman. Já os “filmes adolescentes limpos”⁴⁶ incluem *Gidget*⁴⁷, no qual Sandra Dee é uma jovem que vive aventuras na praia.

Além destes, Doherty define como *crossover* as produções *hollywoodianas mainstream*, de orçamento mais alto, lançadas na década de 1950 e no início dos anos 1960. Tais filmes combinavam ídolos adolescentes e astros adultos, demonstrando que Hollywood começava a reconhecer a existência de um mercado jovem, cujo público tinha poder aquisitivo significativo (CONNORS, 2005: 4,5).

Quatro títulos *crossover* emblemáticos mostram como esse subgênero usava uma narrativa melodramática e explorava a diminuição do rigor na censura cinematográfica. Em *A Caldeira do Diabo*⁴⁸, uma mãe solteira (Lana Turner) cria a filha adolescente (Diane Varsi), em uma história que inclui estupro e em que uma jovem é acusada pelo assassinato de seu pai. No filme *Amores Clandestinos*⁴⁹, um casal (Richard Egan e Constance Ford) viaja para um resort, onde sua filha adolescente (Sandra Dee) se apaixona e descobre que o pai comete adultério. Na trama de *Clamor do Sexo*⁵⁰, que se passa nos anos 1920, um jovem casal de namorados (Natalie Wood e Warren Beatty) reprime seus desejos sexuais devido aos códigos morais da sociedade (CONNORS, 2005: 4,5).

*Juventude Transviada*⁵¹ é classificado como um *crossover*, todavia também é um filme sobre a “juventude perigosa”, segundo a classificação de Connors – visto que retrata a alienação e a delinquência juvenil. Jim Stark (James Dean) é um jovem *outsider* cuja rebeldia (e os problemas causados por ela) obriga sua família a mudar-se para outra cidade. O afeto que Jim não recebe dos pais surge em sua relação com alguns colegas de escola: o romance com Judy (Natalie Wood), a adulação oferecida por Plato (Sal Mineo) e a preocupação de Ray (Edward Platt). Entretanto, o rapaz ainda sente a necessidade de se auto-afirmar diante de seus pares, através de brigas de faca e de uma corrida de carros em direção a um penhasco.

O crítico de cinema Roger Ebert resume o impacto de *Juventude Transviada* e outras representações juvenis dos anos 1950:

Juventude Transviada foi enormemente influente na época, um marco na criação de uma nova idéia sobre os jovens. Marlon Brando como o rude líder da gangue de motocicletas em *O Selvagem*⁵², James Dean em 1955 e a

⁴⁶ Tradução da autora. No original, “clean teenpix” (CONNORS, 2005).

⁴⁷ *Gidget* (1959).

⁴⁸ *A Caldeira do Diabo* (Peyton Place, 1957).

⁴⁹ *Amores Clandestinos* (A Summer Place, 1959).

⁵⁰ *Clamor do Sexo* (Splendor in the Grass, 1961).

⁵¹ *Juventude Transviada* (Rebel Without a Cause, 1955).

⁵² *O Selvagem* (The Wild One, 1954).

emergência de Elvis Presley em 1956: estes três exemplos de vida alteraram decisivamente o modo como jovens rapazes poderiam ser vistos na cultura popular. Eles poderiam ser mais femininos, mais sexy, mais confusos, mais ambíguos (EBERT, 2005).⁵³

Se, de maneira geral, ser *outcast* é rejeitar e ser rejeitado pelo *mainstream*, a complexidade desta relação tornou-se mais evidente nos anos 1950. Marlon Brando e James Dean encarnaram o *outsider* “rebelde sem causa” e definiram um arquétipo cuja força na cultura popular (ao redor do mundo) se mantém até os dias atuais. Segundo Quart (2004), esta década constituiu um período de vida relativamente luxuosa para os norte-americanos, em que a “juventude em apuros” era um contraponto à juventude consumidora. Contudo, em *Juventude Transviada* e *O Selvagem*, a linha entre ambas as representações torna-se tênue, de certa forma, uma vez que tais produções apresentaram o arquétipo visual do jovem rebelde: calças *jeans*, camiseta branca e jaqueta de couro. Os rebeldes *outsiders* não eram excluídos da esfera da cultura de consumo – lançavam moda dentro e fora das telas e eram admirados por personagens femininas e masculinas.

Portanto, naquela época, o *outsider* tornou-se o *mainstream*. Emulado por toda parte, este estilo de vida sobreviveu à passagem do tempo e atuou como referência explícita a outras identidades *outcast* anexadas pelo sistema. Estas mantêm a afronta e a crítica ao próprio sistema que incompreende (ou não serve para) os “desajustados” como uma mensagem implícita e, por sua contradição, são desprovidas da mesma força de outrora. No contexto pós-moderno, a autenticidade do *outsider* é passível de questionamento e relativização, posto que o *mainstream* não tarda a tornar o que é “diferente” comercializável.

As narrativas juvenis *hollywoodianas* podem ser divididas em dois períodos, em que se concentravam em personagens adolescentes: do final dos anos 1940 ao início dos 1960, e do final da década de 1970 até a metade da década de 1990. No hiato entre as duas fases, o foco voltou-se para personagens que já tinham idade suficiente para cursar a faculdade (CONNORS, 2005).

Uma das produções emblemáticas desta época é *A Primeira Noite de Um Homem*⁵⁴, cujo protagonista (Dustin Hoffman), recém-formado da universidade, é seduzido por Mrs. Robinson (Anne Bancroft), esposa do sócio de seu pai. Além da condução da narrativa pelo olhar de um jovem, esta sátira social apresenta o momento de dúvidas e desorientação experimentado pela juventude no decorrer da trama – o tímido Benjamin (Hoffman) depara-se

⁵³ Tradução da autora.

⁵⁴ *A Primeira Noite de Um Homem* (The Graduate, 1967).

com um futuro incerto, indeciso acerca da possibilidade de seguir no ramo dos negócios da família – e de técnicas de câmera. Através das lentes utilizadas e da movimentação do personagem, é representada visualmente, em duas cenas, a idéia de que Ben não está chegando a lugar algum ou de que toma o caminho errado. A sensação de desconforto e de não pertencimento ao grupo dominante – neste caso, especialmente, o ambiente familiar – pode ser comparada aos “sintomas” vividos pelos *outcasts*.

Nos anos 1970, títulos que romantizavam os hábitos juvenis nos anos 1950 e 1960 dividiam espaço com representações do duro cotidiano da juventude na própria década que estava em curso. Enquanto em *Grease – Nos Tempos da Brilhantina*⁵⁵, John Travolta interpreta Danny Zuko, um adolescente que divide seu tempo entre atividades na *high school Rydell High*, corridas de carros e um romance com uma colega de escola, em *Os Embalos de Sábado à Noite*⁵⁶, ele vive Tony Manero, um jovem que trabalha em uma loja de tintas para se sustentar e participa de um concurso de dança em uma discoteca.

Os anos 1980 viram o grande retorno do cinema juvenil – para Quart (2004), a era de ouro dos filmes adolescentes. As principais produções da década eram estreladas pelo *Brat Pack*⁵⁷, grupo formado por nomes como Emilio Estevez, Rob Lowe, Anthony Michael Hall, Andrew McCarthy, Molly Ringwald e Ally Sheedy.

Dentre os subgêneros que floresceram na época, as comédias sexuais juvenis foram algumas das mais bem-sucedidas financeiramente, tanto nas bilheterias quanto nos vídeoclubes, advento ainda recente e popular nos EUA. A ousadia das narrativas cômicas aproveitava a trégua oferecida pela censura cinematográfica e celebrava a iniciação sexual de garotos – *Porky's – A Casa do Amor e do Riso*⁵⁸, *Negócio Arriscado*⁵⁹ –, e garotas – *Queridinhas*⁶⁰, *Picardias Estudantis*⁶¹.

As *high schools* tornaram-se cenário freqüente das produções mais marcantes da década, inaugurando um subgênero que perdura até os dias atuais. Ao contrário de outrora, os protagonistas não eram os alunos mais populares da escola. Frequentemente, eram *outsiders*,

⁵⁵ *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (Grease, 1978).

⁵⁶ *Os Embalos de Sábado à Noite* (Saturday Night Fever, 1977).

⁵⁷ *Brat Pack* foi um termo cunhado pelo jornalista David Blum, em matéria de capa da New York Magazine, em 10 de junho de 1985. A expressão passou a ser usada, pela mídia em geral, para referir-se aos principais atores dos filmes juvenis da época. A inspiração para o termo foi o *Rat Pack*, grupo de grandes atores e atrizes da Hollywood dos anos 1950, liderado por Humphrey Bogart e Lauren Bacall. Entretanto, a imprensa popularizou a expressão *Rat Pack* nos anos 1960, aludindo ao grupo formado por Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis, Jr., Peter Lawford e Joey Bishop – que estrelara filmes como *Onze Homens e um Segredo* (Ocean's Eleven, 1960).

⁵⁸ *Porky's – A Casa do Amor e do Riso* (Porky's, 1981).

⁵⁹ *Negócio Arriscado* (Risky Business, 1983).

⁶⁰ *Queridinhas* (Little Darlings, 1980).

⁶¹ *Picardias Estudantis* (Fast Times at Ridgemont High, 1982).

mais pobres que seus colegas e filhos de pais separados – porém, triunfavam no final, baseados em determinação e personalidade (QUART, 2004).

Andie (Molly Ringwald), personagem-título de *A Garota de Rosa-Shocking*⁶², personifica estas características. Criada pelo pai e abandonada pela mãe, a garota de classe média trabalha em uma loja de discos e se apaixona por um colega de escola rico e popular (Andrew McCarthy). Ela não é apenas *outsider* por seu poder aquisitivo mais baixo que o dos colegas. Sua originalidade ao criar suas próprias roupas, não vestir peças de marcas famosas e apresentar um estilo alternativo ao padrão dos estudantes é motivo de chacota na *high school* – isto é, a ousadia libertária diante da cultura de consumo é um fator agravante para a desvalorização do *outsider* na sociedade juvenil.

Se, de acordo com Lee (2005: 125), “a música e a moda não são meras mercadorias, são peles metafísicas enxertadas no corpo” dos personagens deste filme, os estilos de vida e as identidades dos alunos estão expostos à flor da pele. As escolhas identitárias são pautadas por gostos relativos a atividades culturais, como a música, e ao próprio visual. A cultura substituiu a religião e a política como o modelo sob o qual as questões morais e sociais são representadas. Os membros “desviantes” dos padrões aceitos pelo grupo social juvenil podem sofrer com a intolerância de seus pares, assim como ocorre com Andie.

Outros estereótipos do *outsider* frequentes nos filmes adolescentes são o *nerd* e o *geek*⁶³, cujo “não pertencimento” ao grupo dominante é diretamente proporcional ao sucesso de seu desempenho acadêmico. Em *Mulher Nota 1.000*⁶⁴, dois *outsiders* *geeks* (Anthony Michael Hall e Ilan Mitchell-Smith) criam uma mulher perfeita – física e mentalmente – a partir de suas habilidades com um programa de computador. A relação com a moça torna-os repentinamente admirados pelos *insiders*. O estereótipo do *nerd* e do *geek* é caracterizado visualmente por garotos muito magros ou gordos, que usam óculos e vestem roupas conservadoras e fora de moda.

O crítico Roger Ebert cita o diretor e roteirista John Hughes para estabelecer a diferenciação entre os conceitos de *nerd* e *geek*, e utiliza este filme como exemplo:

(Anthony Michael) Hall foi o *geek* em *Gatinhas e Gatões* e o intelectual em *Clube dos Cinco*, e gosto da definição de John Hughes para *geek*: “Um *geek*

⁶² *A Garota de Rosa-Shocking* (Pretty in Pink, 1986).

⁶³ De acordo com o site Wikipedia, “*nerd* é um termo relativamente abstrato que levanta muitas questões sobre seu significado. A maioria definiria o *nerd* como um jovem anti-social cujos interesses recaem sobre tecnologia, coleções, RPG, ficção científica, comics, literatura, cinema, etc”. Já os *geeks* são um sub-grupo representado por nerds interessados em tecnologia e informática. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nerd>>. Acesso em: 10 nov 2007.

⁶⁴ *Mulher Nota 1.000* (Weird Science, 1985).

é um rapaz que tem tudo conspirando a seu favor, mas ele é jovem demais. Em contraste, o *nerd* será *nerd* por toda a sua vida”. Hall fala rápido, com um ritmo acelerado que nos faz sentir que o ouvimos pensar. Ele tem a luxúria comum de um adolescente, mas, uma vez que inventa a mulher perfeita, rapidamente se aproveita das vantagens: por exemplo, seu status na *high school* certamente mudará dramaticamente se uma modelo linda pensa que você é o máximo (EBERT, 1985).⁶⁵

Em *Clube dos Cinco*⁶⁶, Brian (Anthony Michael Hall) é um dos estudantes que passa um sábado em detenção na escola. Rotulado como “brain” (cérebro), em um anagrama com seu nome, o aluno aplicado se esforça para que sua aparência pré-adolescente seja suavizada, em uma tentativa de misturar-se aos rapazes populares. A “esquisitice” é associada à magreza e ao rosto infantil, à falta de experiência com cigarros, drogas e garotas e ao fato de que tal personagem não “quebra as regras do sistema”, devido ao seu bom comportamento.

Segundo Lee (2005), a popularidade dos filmes de John Hughes e Molly Ringwald⁶⁷ se devia à apresentação de questões que eram atraentes para o público juvenil e às representações da fragilidade da juventude. Filmes como *Mulher Nota 1.000* e *Curtindo a Vida Adoidado*⁶⁸ – dirigidos e escritos por Hughes – apresentavam a *high school* como um microcosmo da sociedade, em que a fronteira entre as autoridades e os desprovidos de poder poderia ser transgredida.

Paradigmas imprescindíveis aos filmes adolescentes das décadas de 1990 e 2000 foram estabelecidos em clássicos do gênero, como *Clube dos Cinco*. Para Quart (2004), o “filme-de-transformação”⁶⁹, um dos maiores subgêneros juvenis cinematográficos, nasceu em uma das cenas da produção de John Hughes. A rainha do baile de formatura, Claire (Molly Ringwald), muda o visual da introspectiva Allison (Ally Sheedy), utilizando apenas maquiagem, um arco de cabelo e uma blusa branca. Este artifício faz parte de filmes de diferentes subgêneros e não somente de títulos cujo *plot* principal seja o embelezamento do protagonista, a partir do uso de marcas e de tendências de moda, e a implícita transformação da *outsider* em *insider*.

⁶⁵ Tradução da autora.

⁶⁶ *Clube dos Cinco* (The Breakfast Club, 1985)

⁶⁷ John Hughes é um dos principais nomes do cinema adolescente dos anos 1980. Ele escreveu o roteiro de *Gatinhas e Gatões* (Sixteen Candles, 1984), *Clube dos Cinco* (The Breakfast Club, 1985) e *A Garota de Rosa-Shocking*, além de dirigir os dois primeiros. Os três filmes foram estrelados por Molly Ringwald, ícone do gênero na época.

⁶⁸ *Curtindo a Vida Adoidado* (Ferris Bueller's Day Off, 1986).

⁶⁹ Tradução da autora. No original, “make-over movie” (QUART, 2004).

A juventude perigosa e alienada ainda era retratada nas telas, não apenas do (ainda predominante) ponto de vista masculino – *Vidas Sem Rumo*⁷⁰, *Juventude Assassina*⁷¹ –, como também sob a ótica feminina, em filmes como *Atração Mortal*⁷². Esta produção desconstrói as representações usuais das *high schools*, em uma sátira de humor negro que revela como as escolas são campos de treinamento da cultura de consumo. *Westerberg High*, cenário principal da ação, é palco da competição consumista dos alunos, reproduzindo as diferentes esferas da sociedade⁷³. Connors (2005) descreve a grande quantidade de planos cinematográficos que mostram os pertences/objetos de desejo dos adolescentes do filme – de vestidos a chaveiros.

Em uma escola onde até o suicídio torna-se a mais recente tendência de moda – e a bulimia é tendência da estação passada⁷⁴ –, o estilo de vida é a vitrine através da qual o consumo define identidades e, conseqüentemente, popularidade. *Atração Mortal* e outros títulos da década de 1980 abriram caminho para comportamentos-chave dos filmes juvenis da década seguinte, entre estes, repetidos passeios no *shopping* e preocupação exacerbada com o uso de marcas.

No início dos anos 1990, os filmes juvenis não mantiveram os mesmos níveis de popularidade e sucesso da década anterior. O ressurgimento do gênero pode ser atribuído ao novo clássico *As Patricinhas de Beverly Hills*⁷⁵, lançado em 1995. Nesta ode ao consumismo, Cher (Alicia Silverstone) é uma adolescente que divide seu tempo entre idas ao *closet* controlado por computador, visitas ao *shopping*, a transformação de uma colega de classe *grunge* em patricinha, aulas de direção automobilística e tentativas de provocar um romance entre um casal de professores.

A retomada do gênero foi reforçada pelo crescimento do número de programas de televisão sobre e para adolescentes nos Estados Unidos, como *Barrados no Baile*⁷⁶ e *Dawson's Creek*⁷⁷, e pela transição bem-sucedida de astros juvenis de seriados para filmes – por exemplo, Leonardo DiCaprio, que participou das últimas duas temporadas da série

⁷⁰ *Vidas Sem Rumo* (The Outsiders, 1983).

⁷¹ *Juventude Assassina* (River's Edge, 1986).

⁷² *Atração Mortal* (Heathers, 1989).

⁷³ J.D. (Christian Slater) evidencia a relação entre a *high school* e a sociedade na seguinte citação: “As pessoas verão as cinzas de *Westerburg* e dirão, ‘Esta escola se auto-destruiu, não porque a sociedade não se importou, mas porque a escola era a sociedade’. Isto é profundo”. Tradução da autora. No original: “People will look at the ashes of *Westerburg* and say, ‘Now there's a school that self-destructed, not because society didn't care, but because the school was society’. Now that's deep”.

⁷⁴ Em certo momento do filme, Heather Chandler (Kim Walker) recrimina a amiga Heather: “Acorde, Heather, bulimia é tão 1987”. Tradução da autora. No original: “Grow up Heather, bulimia's so '87”.

⁷⁵ *As Patricinhas de Beverly Hills* (Clueless, 1995).

⁷⁶ *Barrados no Baile* (Beverly Hills 90210, 1990-2000).

⁷⁷ *Dawson's Creek* (1998-2003).

*Growing Pains*⁷⁸. A popularidade destas atrações televisivas foi acompanhada por um maior investimento da indústria editorial no filão juvenil, com o lançamento de revistas de entretenimento, fanzines e editoriais de moda e estilo – marcando a redescoberta de um público em expansão (numérica e financeira) (LEE, 2005: 7,8; NASHAWATY, 1997).

Quart analisa a diferença de significado do *shopping* em *Picardias Estudantis* e *As Patricinhas de Beverly Hills*, ambos dirigidos por Amy Heckerling. No filme de 1982, o centro comercial é um local estranho para os personagens, uma “fortaleza proibitiva de paredes espelhadas”, onde se desperdiça tempo e há uma atmosfera de abuso de poder, implícita nos conflitos enfrentados por uma garçonete (Jennifer Jason Leigh) que trabalha no lugar. Já na produção de 1995, o *shopping* é o espaço seguro, um verdadeiro lar para os jovens (QUART, 2004). Em outro filme deste ano, o local também é o refúgio para adolescentes – contudo, é satirizado como o ambiente alienador em que eles “nada fazem”. O pôster promocional de *Barrados no Shopping*⁷⁹ sintetiza o comportamento dos jovens no lugar: “Eles não estão lá para comprar. Eles não estão lá para trabalhar. Eles apenas estão lá.”⁸⁰

Ainda em 1995, um representante de outra corrente de produções juvenis também chegou aos cinemas. O filme independente *Kids*⁸¹ não acompanhava adolescentes em desventuras consumistas; o roteiro apresentava a rotina de jovens de baixo poder aquisitivo e seu envolvimento com drogas, álcool e AIDS. A noção de risco é latente e explícita em imagens fortes.

Outra tendência do final da década de 1990 é analisada por Davis: as adaptações de obras literárias clássicas, em versões juvenis transpostas para a atualidade. Enquanto algumas atualizam as histórias em diferentes cenários, como *Romeu e Julieta*⁸², a maior parte se passa nas *high schools* e transfere os dilemas para a realidade adolescente. Davis ainda alerta para o fato de que a inclusão de finais felizes, inexistentes em alguns dos livros originais, não é uma característica exclusiva do gênero juvenil, posto que Hollywood tradicionalmente descarta finais tristes. De *Pigmalião*⁸³ – cujo roteiro foi escrito pelo próprio autor George Bernard Shaw, entre outros – a *Ela é Demais*⁸⁴, passando por *Minha Bela Dama*⁸⁵, Henry Higgings e

⁷⁸ *Growing Pains* (1985-1992).

⁷⁹ *Barrados no Shopping* (Mallrats, 1995).

⁸⁰ Tradução da autora. No original: “*They're not there to shop. They're not there to work. They're just there.*”

⁸¹ *Kids* (1995).

⁸² *Romeu e Julieta* (Romeo + Juliet, 1996).

⁸³ *Pigmalião* (Pygmalion, 1938).

⁸⁴ *Ela é Demais* (She's All That, 1999).

⁸⁵ *Minha Bela Dama* (My Fair Lady, 1964).

Eliza Doolittle formam um par romântico no final das adaptações da obra *Pigmalião* (DAVIS, 2005).

As representações juvenis no cinema norte-americano poderiam parecer previsíveis e seguidoras de fórmulas na virada do século. Entre filmes de terror (*Pânico*⁸⁶, *Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado*⁸⁷ e suas respectivas seqüências), comédias sexuais (*American Pie – A Primeira Vez é Inesquecível*⁸⁸) e paródias (*Não é Mais um Besteiro Americano*⁸⁹), predominavam comédias românticas situadas em *high schools*. No entanto, filmes como *Segundas Intenções*⁹⁰ e *Jogo de Intrigas*⁹¹ revelam conteúdo ousado e surpreendente, transcendendo os limites do gênero – ainda que sejam adaptações das obras literárias *Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos, e *Othello*, de William Shakespeare.

3.2 Incursões do cinema brasileiro no universo juvenil

No Brasil, a irregular produção cinematográfica apresentou um número reduzido de filmes dedicados a representações da juventude, ao longo do século XX. Até a década de 1970, alguns dos roteiros abordavam o jovem do interior, nascido e criado no campo, e, por vezes, sua adaptação à metrópole urbana, e o jovem criminoso, produto do determinismo intrínseco ao meio em que foi criado. Entre os tipos de filmes que apresentavam personagens adolescentes em destaque, figuravam adaptações de clássicos literários e produções que retrocediam a décadas passadas para narrar histórias vividas por jovens – por exemplo, *Menino de Engenho*⁹², baseado em livro de José Lins do Rego.

Roberto Carlos foi um dos primeiros ídolos juvenis a estrelar longas-metragens, após alcançar o sucesso musical e televisivo. Diante do grande êxito do programa *Jovem Guarda*,⁹³ que havia estreado em 1965 na TV Record, e das canções do movimento, o cantor protagonizou alguns filmes na década de 1960 e começo dos anos 1970, antes de enveredar pelo gênero musical romântico. Entre eles, três estouros de bilheteria dirigidos por Roberto

⁸⁶ *Pânico* (Scream, 1996).

⁸⁷ *Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado* (I Know What You Did Last Summer, 1997).

⁸⁸ *American Pie – A Primeira Vez é Inesquecível* (American Pie, 1999).

⁸⁹ *Não é Mais um Besteiro Americano* (Not Another Teen Movie, 2001).

⁹⁰ *Segundas Intenções* (Cruel Intentions, 1999).

⁹¹ *Jogo de Intrigas* (O, 2001).

⁹² *Menino de Engenho* (1965).

⁹³ *Programa Jovem Guarda* (1965-1968).

Farias: *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*⁹⁴, *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa*⁹⁵ e *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora*⁹⁶. As narrativas eram embaladas por *hits* do cantor, apresentavam seqüências de ação e expunham traços da juventude urbana da época.

Nos anos 1980, a associação entre a música e o cinema também rendeu filmes juvenis que marcaram época. Desta vez, o sucesso do BRock, movimento do *rock* nacional, foi retratado em produções como *Areias Escaldantes*⁹⁷, *Bete Balanço*⁹⁸, *Rock Estrela*⁹⁹ e *Rádio Pirata*¹⁰⁰ – os três últimos compõem uma trilogia dedicada a este gênero musical, dirigida por Lael Rodrigues. A presença de músicos nos elencos – cujas canções geralmente emprestavam seus títulos a estes filmes – e o tratamento videoclíptico de várias seqüências eram características recorrentes.

Os hábitos e gostos juvenis nesta década também compunham as tramas de *Menino do Rio*¹⁰¹ e sua seqüência, *Garota Dourada*¹⁰². Ambos os filmes de Antonio Calmon retratam o universo de jovens surfistas durante o verão carioca, embalados por sucessos musicais que compunham a trilha sonora das produções. Contudo, a temática dos títulos que debateram questões juvenis nesta década era mais ampla. Em *Nunca Fomos Tão Felizes*¹⁰³, um rapaz (Roberto Bataglin) deixa o internato em um colégio religioso e passa a morar com o pai (Cláudio Marzo), um homem misterioso envolvido no combate à ditadura nos anos 1970. O jovem, abandonado devido ao comprometimento do pai com a causa política, aliena-se através da televisão.

Exceções pela estabilidade no alto número de espectadores e na frequência de lançamentos, os filmes estrelados por ídolos (não somente) juvenis capitalizaram em cima da popularidade de seus protagonistas e mantêm seu sucesso até os dias atuais. As produções dos Trapalhões – dos títulos dos anos 1970 até os filmes do líder Renato Aragão, após os falecimentos de dois dos quatro membros do grupo de comediantes – e da cantora, apresentadora infantil e atriz Xuxa – da década de 1980 aos anos 2000 – são os principais exemplos de um filão aproveitado por celebridades como a apresentadora, cantora e atriz Angélica e o apresentador de programa de auditório Fausto Silva.

⁹⁴ *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968).

⁹⁵ *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970).

⁹⁶ *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1972).

⁹⁷ *Areias Escaldantes* (1985).

⁹⁸ *Bete Balanço* (1984).

⁹⁹ *Rock Estrela* (1986).

¹⁰⁰ *Rádio Pirata* (1987).

¹⁰¹ *Menino do Rio* (1981).

¹⁰² *Garota Dourada* (1984).

¹⁰³ *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984).

De fato, Renato Aragão e Xuxa Meneghel foram (e ainda são) dois dos nomes mais fortes do cinema nacional – “apoiados pela mídia da TV Globo, [eles] formam juntos a maior indústria do cinema brasileiro” (SOLTI e GUEDES, 2002). Especializados nos gêneros infantil e infanto-juvenil, o comediante e a apresentadora dominaram a cena e as bilheterias do país, enquanto a popularidade de ambos era reforçada pela exibição de seus programas na Rede Globo. Ao contrário de Xuxa, Renato obteve grandes sucessos cinematográficos antes de sua contratação pela emissora.

A filmografia dos Trapalhões inclui 38 filmes, de 1965 a 1991 – alguns deles com a dupla Didi e Dedé, antes da formação “clássica” do quarteto, que ainda contava com Mussum e Zacarias. Com os quatro integrantes, foram lançados 23 filmes, entre 1978 e 1990. Mais de 120 milhões de pessoas assistiram às produções do grupo e, dentre os dez filmes com maior bilheteria da história do cinema nacional, sete são títulos estrelados pelos comediantes, segundo o site Wikipédia¹⁰⁴. Renato Aragão lançou oito filmes após o rompimento com Dedé, de 1997 a 2006 – todos grandes sucessos de bilheteria.

Desde 1965, o comediante cearense sempre manteve a média de ocupação de 3% do total do público nos cinemas do país. Uma média que já atingiu 8% na década de 80, ainda quando os ingressos custavam US\$ 0,85 e as salas de exibição tinham uma ocupação de 100%. Era a época das chanchadas da Atlântida, das pornochanchadas, do cinema caipira de Mazzaropi, das comédias românticas de Roberto Carlos. Um cinema popular que agradava tanto que o tornava um negócio rentável (SOLTI e GUEDES, 2002).

Estas produções permaneceram baseadas na forte popularidade do personagem Didi Mocó (e dos outros trapalhões), em piadas ingênuas, participações especiais de atores e grupos musicais em voga no momento e tramas nada complexas – fórmulas bem-sucedidas e onipresentes, também, nos filmes da “rainha dos baixinhos”. Além de participar de cinco filmes dos Trapalhões, Xuxa lançou onze longas-metragens infanto-juvenis, até 2007 – os quais totalizam um público de mais de 46 milhões de espectadores nas salas de cinema.

No cinema pós-retomada¹⁰⁵, iniciado entre 1994 e 1995, a quantidade de títulos que se dedicavam ao tema não sofreu alteração expressiva. Dentre os filmes que se destacam está *Como Nascem os Anjos*¹⁰⁶, em que dois pré-adolescentes (Priscila Assum e Silvio Guindane), moradores do Morro Dona Marta, embarcam numa fuga com um homem (André Mattos) que

¹⁰⁴ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Trapalh%C3%B5es. Acesso em: 10 out 2007.

¹⁰⁵ Período subsequente à extinção da Embrafilme (órgão fomentador da produção e da distribuição de filmes nacionais), ocorrida em 1990, durante o governo Collor.

¹⁰⁶ *Como Nascem os Anjos* (1996).

mata acidentalmente o chefe do tráfico na região. Enquanto a televisão já aproveitava este público-alvo em programas como *Malhação*¹⁰⁷, a retomada do cinema juvenil ocorreu, de fato, na virada do milênio.

4. 2001 em diante: Uma Odisséia na *High School*

Nestes primeiros anos do novo milênio, a produção de filmes adolescentes norte-americanos continua bastante expressiva, quanto ao número de títulos, à lucratividade dos lançamentos e ao impacto na cultura popular. Já no Brasil, alguns exemplos emblemáticos de retratos juvenis nas telas denotam um certo crescimento da atenção dedicada a este grupo social, aspecto que também se deve à relativa estabilidade recém-recuperada pelo setor audiovisual no país. Neste capítulo, será apresentado um breve panorama do gênero cinematográfico no período mencionado – e, em especial, dos filmes que serão analisados em profundidade.

De 2001 a 2007, a variedade de títulos brasileiros do gênero inclui adolescentes inseridos em contextos e situações diversas, como a marginalidade dos morros cariocas em *Cidade de Deus*¹⁰⁸ e *Cidade dos Homens*¹⁰⁹, a classe média do sul do país em *Houve uma Vez Dois Verões*¹¹⁰, o cotidiano do interior em contraste com a rotina nas cidades urbanas em *Uma Vida em Segredo*¹¹¹, a repressão familiar diante do uso de drogas em *Bicho de Sete Cabeças*¹¹² e a violência de jovens cariocas de classe média em *Ódiquê?*¹¹³. Filmes que se passam em décadas passadas e reconstituem a vivência juvenil de um período determinado apresentam outra vertente a ser explorada – por exemplo, *1972*¹¹⁴ e *Podecrer!*¹¹⁵.

Neste trabalho, será analisado um título nacional: *Nina*¹¹⁶, cujo roteiro é inspirado no clássico literário *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski. A produção transpõe a trama originalmente situada em São Petersburgo, no século XIX, para a São Paulo do século XXI.

¹⁰⁷ *Malhação* (1995-).

¹⁰⁸ *Cidade de Deus* (2002).

¹⁰⁹ *Cidade dos Homens* (2007).

¹¹⁰ *Houve uma Vez Dois Verões* (2002).

¹¹¹ *Uma Vida em Segredo* (2002).

¹¹² *Bicho de Sete Cabeças* (2001).

¹¹³ *Ódiquê?* (2004).

¹¹⁴ *1972* (2006).

¹¹⁵ *Podecrer!* (2007).

¹¹⁶ *Nina* (2004).

Dentre os seis filmes incluídos na análise, *Nina* destaca-se pela apresentação do mundo *underground*, da miséria encontrada em uma grande metrópole e de questões morais universais. Apesar de sua jovem personagem-título, este título não possui as características típicas de uma produção juvenil – na verdade, seu conteúdo hermético e soturno oferece um interessante contraste ao estilo clássico narrativo dos filmes adolescentes norte-americanos.

Já a importância dos *teen flicks* na cultura pop norte-americana prossegue em sua escalada neste início de século. O exacerbado culto à juventude e à beleza formam o ambiente propício para o domínio deste gênero cinematográfico na esfera midiática. A influência financeira e política da *kid culture* na indústria do entretenimento é considerável e os astros e estrelas adolescentes, onipresentes nos meios de comunicação, mostram que a juventude não é apenas o público-alvo, como também a produtora daquilo que consome. Dentre os jovens atores, a predominância feminina é notável – as “poderosas princesas da cultura pop” constituem as maiores forças do mercado (LEE, 2005: 8).

Além das produções hollywoodianas, títulos independentes como *Aos Treze* e *Garotas Sem Rumor*¹¹⁷ abordam temas polêmicos como a noção de risco permeando o ambiente juvenil e o entusiasmo de adolescentes diante de exemplos de vida fora-da-lei, da dependência química e de atos ilícitos, como furtos e roubos, para sustentar seus vícios – entre estes, o próprio consumo. O escapismo e a tentativa de não somente manter-se como *insider*, mas também obter status entre seus pares são apresentados como questões importantes para a juventude contemporânea.

Cinco filmes norte-americanos fazem parte da análise: *Sexta-Feira Muito Louca*¹¹⁸, *Meninas Malvadas*¹¹⁹, *Galera do Mal*¹²⁰, *Mundo Cão*¹²¹ e *High School Musical*¹²². Quatro destes centram suas tramas – ou grande parte delas – em *high schools*, uma forte tendência da primeira metade desta década.

Sexta Feira Muito Louca e *Meninas Malvadas* foram dirigidos por Mark Waters e protagonizados por Lindsay Lohan. Ambos foram baseados em obras literárias – o primeiro no livro homônimo de Mary Rodgers e o segundo no livro de não-ficção *Queen Bees and Wannabes: Helping Your Daughter Survive Cliques, Gossip, Boyfriends, and Other Realities*

¹¹⁷ *Garotas Sem Rumor* (*Havoc*, 2005).

¹¹⁸ *Sexta-Feira Muito Louca* (*Freaky Friday*, 2003).

¹¹⁹ *Meninas Malvadas* (*Mean Girls*, 2004).

¹²⁰ *Galera do Mal* (*Saved!*, 2004).

¹²¹ *Mundo Cão* (*Ghost World*, 2001). Lançado em vídeo e DVD sob o título *Ghost World - Aprendendo a Viver*.

¹²² *High School Musical* (2006).

of *Adolescence*, escrito por Rosalind Wiseman – e renderam mais de U\$ 110 e U\$ 86 milhões de dólares nas bilheterias, respectivamente.

Galera do Mal e *Mundo Cão* são produções de baixo orçamento que obtiveram visibilidade graças a seus ótimos elencos e suas tramas bem-construídas sobre *outsiders* que criticam o *status quo*. O segundo filme, baseado nas histórias em quadrinhos do roteirista Daniel Clowes, ganhou dezenas de prêmios e foi indicado ao Oscar de “Melhor Roteiro Adaptado”.

O último filme analisado, *High School Musical*, é um fenômeno midiático infanto-juvenil ao redor do mundo. A produção do Disney Channel, feita especialmente para a exibição no canal de televisão a cabo, superou as expectativas dos realizadores e originou uma franquia que inclui filmes, CDs, DVDs, produtos licenciados, músicas disponíveis para *download* e uma turnê de shows em diversos países. O primeiro filme da série foi assistido por uma audiência estimada de 200 milhões de telespectadores em 100 países e a estréia do segundo tornou-se a exibição de TV a cabo norte-americana mais assistida de todos os tempos, com 17,2 milhões de telespectadores¹²³.

Ao longo da história do cinema juvenil norte-americano, jornalistas culturais amiúde retornam a uma crítica que já se tornou senso comum: a grande maioria dos filmes do gênero retrata uma juventude alienada, absorta em seus próprios problemas e alheia à realidade sócio-política encontrada fora das *high schools*. Embora algumas destas produções tenham marcado época e se tornado referências da cultura pop, os *teen movies hollywoodianos* são rotulados como depósito de clichês, fórmulas desgastadas e tramas superficiais, no sentido de que tratam de temas frívolos e previsíveis. Possivelmente, esta é uma razão para a quantidade inexpressiva de trabalhos acadêmicos sobre este gênero cinematográfico.

Especialmente quando comparados com alguns filmes juvenis europeus, de fato, tais características de parte dos títulos norte-americanos são evidenciadas. Um exemplo completamente diferente do típico *teen flick* é *Edukators*¹²⁴, produção alemã sobre três jovens ativistas políticos que invadem mansões para realizar protestos pacíficos contra o sistema – isto é, apenas trocar os móveis de lugar e mostrar aos donos das propriedades que estiveram no local. Obviamente, não se deve rejeitar um estereótipo em favor de outro: ao passo que nem todas as produções juvenis norte-americanas são “superficiais”, nem todos os títulos

¹²³ Dados de reportagem do portal G1: *Confira a trajetória de sucesso de 'High School Musical 2'*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL145234-7084,00-CONFIRA+A+TRAJETORIA+DO+SUCESO+DE+HIGH+SCHOOL+MUSICAL.html>>. Acesso em: 10 out 2007.

¹²⁴ *Edukators* (Die Fetten Jahre Sind Vorbei, 2004).

europeus são politizados ou podem ser inseridos no rótulo de “filmes de arte”. *Albergue Espanhol*¹²⁵, título franco-espanhol sobre estudantes de diferentes partes da Europa que dividem um apartamento durante um programa de intercâmbio, é um exemplo que corrobora esta afirmação.

Além disso, a suposta característica apolítica da maioria dos *teen pix* é inegavelmente sintomática: a deliberada alienação encobre um forte subtexto, uma visão acerca da juventude norte-americana¹²⁶. Dentre os filmes analisados, nenhum rompe, de fato, esta barreira. Entretanto, *Galera do Mal*, *Meninas Malvadas* e *Mundo Cão* são sátiras que criticam valores, sejam especificamente dos adolescentes ou da sociedade como um todo, e expõem o ridículo ou peculiar do cotidiano desconectado de preocupações sóciopolíticas.

Em comparação, o título brasileiro incluído na análise apresenta uma protagonista cuja principal preocupação é a sobrevivência física e mental. Nas atitudes desesperadas de Nina em busca de dinheiro para comprar comida e na violência urbana que ela presencia, a problemática social de um país em desenvolvimento está subentendida. Esta produção não segue fórmulas estabelecidas pelos norte-americanos: é essencialmente brasileira, na medida em que adiciona questões pertinentes ao cotidiano de jovens (e pessoas inseridas em outras faixas etárias) deste país e evita característica recorrente dos *teen movies*. Por este aspecto e pela falta de tradição do gênero no Brasil, é provável que se esqueça que *Nina* pode ser considerado um filme juvenil.

5. O *outsider* no cinema juvenil do novo milênio

Dentre as representações cinematográficas juvenis – muitas das quais formam o repertório de adolescentes e adultos que cresceram sob a onipresença televisiva e a aura do cinema –, uma narrativa clássica é a trajetória do jovem que se sente estrangeiro em relação às “tribos” ou grupos dominantes, dentro dos ambientes onde a juventude normalmente circula – como as *high schools*. As desventuras deste personagem diante do preconceito, da rejeição e

¹²⁵ *Albergue Espanhol* (*L'auberge espagnole*, 2002).

¹²⁶ O estudo de Stern (2005) compara as representações cinematográficas de filmes adolescentes lançados entre 1999 e 2001 com os hábitos de jovens norte-americanos. O resultado da pesquisa aponta discrepâncias, citadas no segundo capítulo deste trabalho.

de humilhações diante de seus pares podem acarretar sua autodescoberta, seu “empoderamento”, o fortalecimento de sua personalidade e, por vezes, vingança.

Alguns dos mais famosos filmes protagonizados por *outcasts* foram produzidos nos anos 1980, de modo a criar um modelo em que esta figura seria o elo mais fraco da “selva” que constitui a sociedade escolar. Após duas décadas, os *outsiders* mantêm-se como figuras desprovidas de poder, excluídas dos grupos populares, bem vistos e aceitos pelos demais membros da sociedade juvenil. Aspectos como etnia, orientação sexual, beleza e estilo de vida determinam a separação das “tribos” alheias ao *mainstream*, dentro da esfera social e no nível psicológico, dificultando, amiúde, o convívio com os demais grupos juvenis.

5.1 Sexta-feira Muito Louca

A reunião de pessoas semelhantes – em diversos aspectos e idiosincrasias – em uma “comunidade imaginária” implica a exclusão de todos os que são considerados diferentes. No caso específico dos filmes juvenis deste século, pode-se dizer que até os excluídos são relegados a um rótulo cuidadosamente delineado – ou um estereótipo onipresente nos títulos do gênero. Situados à margem das convenções, dos padrões e do que é considerado normal, os *outsiders* freqüentemente demonstram seu desacordo com a dominação imposta pelas instituições e pela estrutura social através de atitude e visual que remetem à ideologia *punk*. Dos cabelos despenteados e multicoloridos às calças largas e rasgadas, passando por blusas-vitrine para citações de revolta e ironia e os (já) clássicos tênis *All-Star®* – não apenas uma marca, mas uma marca registrada deste tipo de representação –, muitas vezes este personagem característico dos filmes-de-*high-school* conquista a empatia do público ao enfrentar seus conflitos, angústias e a reprovação da família e de colegas, e alcança o posto de protagonista em algumas produções.

A representação do *outsider* associada à ideologia e ao visual *punk/rock*, dentro dos moldes de filmes para toda a família – sem referências a drogas, sexo e atividades ilícitas –, pode ser exemplificada pela personagem Anna (Lindsay Lohan), protagonista de *Sexta-Feira Muito Louca*. A garota encaixa-se visualmente no rótulo descrito, canta e toca guitarra em uma banda de garagem e, personificando um dos mais conhecidos estereótipos adolescentes,

pensa que o mundo trabalha contra ela – o caso é que, de fato, parte do mundo (um professor que a prejudica deliberadamente e uma ex-amiga antipática) conspira contra o seu sucesso.

Anna é uma *outcast* que assume sua identidade e seu estilo de vida sem dilemas psicológicos, dúvidas e constrangimentos. As divergências da garota com sua mãe, a psicóloga Tess (Jamie Lee Curtis), não se limitam aos problemas na escola e à dificuldade da adolescente em aceitar o novo padrasto. A juventude, como o estágio de transição em que os indivíduos entram, de fato, no circuito de consumo, possibilita escolhas pessoais quanto à aparência, por exemplo – aspecto em que as evidências do pertencimento a grupos alternativos ocasionam conflitos com os pais, como ocorre com Tess e Anna. Tatuagens, *piercings* e a customização de roupas são traços identificáveis nesta “tribo” que emula seus ídolos musicais e se mantém informada acerca das tendências da moda *rock ‘n’ roll*, em estilos pertencentes a diversas gradações de “radicalidade”.

O estilo *punk/rock* não é uma característica exclusiva dos *outcasts*, assim como a interação social não é restrita aos *insiders*. Os filmes incluídos nesta análise mostram que as produções protagonizadas por *outsiders* amiúde humanizam esta figura, exibindo o seu pequeno (porém existente) círculo social – amigos “verdadeiros”, estereótipo reconfortador frente às amizades por interesse dos alunos populares. De fato, tornar o principal personagem amável e atraente ao público é um recurso largamente usado, com diferentes propósitos e através de várias formas. Ainda neste capítulo, outro título juvenil, *Mundo Cão*, mostrará como a quebra deste estereótipo pode alcançar efeitos interessantes e complexos.

Já em outro aspecto, o estereótipo do não pertencimento experimentado pelos *outcasts* adolescentes tradicionalmente encontra espaço para se expressar: a música. Na canção *Take Me Away*¹²⁷, a banda de Anna sintetiza, de modo nada ousado ou controverso, o sentimento *outsider* que caracteriza o conturbado período de rebeldia e incompreensão:

Estou toda errada, você está certo
É sempre o mesmo com você
Estou magra demais, estou gorda demais (...)
Não quero crescer
Quero sair
Leve-me para longe
Eu quero gritar
Leve-me para longe¹²⁸

¹²⁷ *Take Me Away*. Escrita por Andrew Klippel, Barry Palmer, Micaela Slayford, Belinda Reid, Jessica Bennet e Jaclyn Pearson. Interpretada por Christina Vidal. MCA Records.

¹²⁸ Tradução da autora. No original: “*I’m all wrong, you’re right / It’s all the same with you / I’m too thin, I’m too fat (...) / Don’t want to grow up / I want to get out / Hey, take me away / I want to shout out / Take me away*”.

Diante da construção da protagonista juvenil e do desenvolvimento da narrativa, é possível refletir se a líder da banda é realmente uma *outsider* ou apenas uma jovem rebelde. Ainda que o adolescente seja um *outcast* em potencial, por sua predisposição ao questionamento e à reivindicação, sob a nova identidade social – nem adulta, nem criança – que possui, Anna demonstra sua “marginalidade social” primordialmente pela aparência e pelos gostos em geral, e não pelas atitudes. Seria ela uma caricatura do *outsider*, o que um jovem identificaria como autêntico em um mundo repleto de emulações e cópias das mesmas identidades? De fato, a própria representação juvenil neste filme é um padrão visto em diversos títulos do gênero.

O caráter *outcast* de Anna também é enfraquecido pela construção da imagem do *establishment*. A rebeldia da garota concentra-se em figuras específicas, como a mãe, o professor de literatura e a ex-amiga que a sabotagem. Os *insiders* não são representados como um grupo coeso, à margem do qual a personagem se posiciona. O alto nível de integração dos estabelecidos contribui decisivamente para o seu próprio excedente de poder, todavia, no filme, o poder enfrentado por Anna não é associado à coletividade juvenil (ELIAS e SCOTSON, 2000: 22)

O entendimento entre mãe e filha é adquirido após ambas trocarem de corpos por um dia, devido aos poderes mágicos de dois biscoitos chineses da sorte. Esta data é importante para ambas, por razões distintas: é a véspera do segundo matrimônio de Tess e dia do ensaio para o jantar do evento; além disso, Anna deve fazer uma prova no colégio e se apresentar com sua banda em uma seletiva de novos grupos, em uma casa de shows. A certeza de cada uma de que sua própria vida é mais difícil do que a da outra desaparece ao se depararem com os obstáculos ao longo do dia – assim, Anna consegue conservar seu estilo *outcast*.

5.2 Galera do Mal

Enquanto, em *Sexta-Feira Muito Louca*, o embate travado pela *outsider* em busca da manutenção de sua identidade adquire contornos nada polêmicos, de acordo com os objetivos artísticos do filme – uma comédia com censura livre, refilmagem de um clássico dos estúdios Disney, de 1976 –, as pressões sofridas por diferentes tipos de *outcasts* são evidenciadas na sátira *Galera do Mal*. Na produção, uma *high school* cristã é cenário da adoração à “maior celebridade de todas”¹²⁹ e da exclusão de adolescentes pertencentes a minorias.

O filme retrata a trajetória de Mary (Jena Malone), uma adolescente que engravida do namorado, Dean (Chad Faust), após este confidenciar a ela que é homossexual. Esta tentativa de “salvá-lo” – de acordo com a moral religiosa, ela transgride a regra do celibato para “torná-lo” heterossexual – acarreta vários acontecimentos. Com o apoio dos respectivos pais, o colégio *American Eagles* costuma enviar alunos homossexuais, usuários de drogas e outros que não se ajustam ao padrão vigente à *Mercy House*, uma instituição correcional encarregada de “recuperar” tais *outsiders*, vistos como transmissores de riscos e patologias. Dean acaba sendo obrigado a isolar-se, saindo da *high school* para viver no instituto.

(Voz off de Mary): *Mercy House* é uma clínica cristã que lida com todos os vícios: abusos de drogas, alcoolismo, cura de bichisse e mães solteiras.¹³⁰

Estes personagens são submetidos ao poder e ao controle externo, pressões reforçadas pelo fato de que são jovens, dependentes de seus responsáveis e de que suas “diferenças” em relação à “perfeição” construída pelos cristãos podem ser deturpadas como doenças, de acordo com o conservadorismo da comunidade. Enquanto isso, *outsiders* que questionam o sistema começam a buscar sua liberdade, atuando contra as regras e as restrições impostas pelo fervor da ideologia religiosa. Entre os desajustados, estão Roland (Macaulay Culkin), um rapaz paralítico que dispensa a pena dos colegas com sarcasmo, e Cassandra (Eva Amurri), a qual se estabelece como uma figura anárquica e rebelde. *Outcast* por ser judia, por seu vestuário mais ousado que o dos colegas, por fumar cigarros e proferir termos de baixo calão, a nova aluna permanece disposta a exacerbar as disparidades identitárias em relação à maioria dos estudantes.

¹²⁹ Pastor Skip (Martin Donovan), diretor do colégio, refere-se a Deus como “*the biggest celebrity of them all*” em um evento escolar *gospel*.

¹³⁰ Tradução do DVD *Galera do Mal*. No original: “*Mercy House is a Christian treatment facility where they deal with everything from drug abuse to alcoholism, to de-gayification and unwed mothers*”.

(Voz off de Mary): Cassandra Edelstein foi a única judia a estudar no *American Eagles*. Ela foi transferida para a escola em meio a rumores de que era stripper. Todos queriam salvá-la, principalmente Hilary Faye.¹³¹

A estigmatização dos *outsiders* freqüentemente associa-se a uma fantasia coletiva criada pelos estabelecidos, refletindo e justificando a aversão e o preconceito destes em relação aos *outcasts*. Os indivíduos “de fora”, por não compartilharem mesmas lembranças e normas de respeitabilidade dos *insiders*, são percebidos como um ataque ao ideal de nós, uma ameaça à superioridade de poder e humana do grupo dominante. Como se descobre em certo ponto do filme, Cassandra nunca havia sido stripper – a fofoca depreciativa é um dos recursos utilizados para macular a imagem dos *outsiders* (ELIAS e SCOTSON, 2000: 35, 45).

Enquanto Cassandra não se importava com sua fama de *bad girl*, como *outcasts* de outros filmes analisados no trabalho, os estabelecidos de *Galera do Mal* agem de forma peculiar. O grupo dominante e popular da *high school* – do qual Mary fazia parte antes da gravidez – é formado por devotadas pregadoras do catolicismo, que não admitem a presença de membros de grupos considerados desviantes na escola. Hilary Faye (Mandy Moore), irmã de Roland, e duas amigas que a veneram representam a principal influência sobre a massa de estudantes – as três celebridades escolares cantam em eventos *gospel* e servem de referência para os bons cristãos.

Entretanto, embora os *outcasts* considerados patológicos pelo sistema cristão sejam isolados na *Mercy House*, o objetivo de Hilary Faye é recuperar os outros *outsiders* de *American Eagles*, especialmente Cassandra. A tentativa de inclusão – ou “salvação”, de acordo com o título original do filme – dos “diferentes” no *mainstream* ocorre através do estímulo para que emulem os estabelecidos e, conseqüentemente, se encaixem no padrão.

Nesta narrativa baseada nos conflitos entre opressores e oprimidos, as representações dos *outcasts* são apresentadas sob a forma de imagens que lhe concedem importância. Como personagens ativos na história, com os quais o espectador é encorajado a se identificar, os principais *outsiders* aparecem durante todo o filme, em close-ups e longos planos, entre outros aspectos que atraem atenção às representações, no tocante à linguagem cinematográfica.

A sátira e a ironia consistem no fato de que os comentários e atitudes politicamente corretos para a maioria dos estudantes, pais e funcionários desta *high school* representam

¹³¹ Tradução da autora. No original: “Cassandra Edelstein was the only jewish to ever attend American Eagles. She transferred in last year amid rumours that she was a stripper. Everyone wanted to get her saved, especially Hilary Faye”.

exatamente o contrário fora da diegese, no mundo contemporâneo. A aparente perfeição – ou melhor, perfeição aos olhos de tais personagens – dos cristãos de *Galera do Mal* pode provocar diferentes sentimentos nos espectadores, contudo, dificilmente, empatia. Acompanhando a história através do olhar dos *outsiders* (especialmente, da narradora Mary), o público é convidado a inverter os papéis e enxergar como “estranhos”, “diferentes” ou até “ridículos” os intolerantes seguidores da fé religiosa, que, por exemplo, adaptam modismos como a cultura *hip hop* ao tema gospel.

Patrick (Patrick Fugit): Escute, Mary. Quero que saiba que não acho que Dean está doente ou algo assim. Não, mesmo. Quero dizer, *Mercy House* não existe mesmo para os que são mandados para lá. Existe mais para quem os está enviando.¹³²

A coexistência de variadas representações e estereótipos juvenis no filme enfatiza a atuação da “heteroglossia”, conceito formulado por Mikhail Bakhtin que se refere à inter-relação das práticas de fala de um texto, na qual as idéias de diferentes classes, raças, sexos, gerações e locais competem pela primazia. O confronto lingüístico é realizado pela classe dominante, cujo objetivo é adicionar um caráter supraclassista e eterno ao signo, tornando-o “uniacentual”, e pelos oprimidos, que, ao perceberem sua opressão, utilizam o arranjo da linguagem para conseguirem a libertação (STAM, 1993).

Esta luta ideológica, implícita nos conflitos e na rejeição da minoria, ultrapassa o confinamento e as restrições dos estereótipos em *Galera do Mal*, visto que o discurso dos *outsiders* não somente prevalece diante do preconceito, da intolerância e do pânico moral do grupo dominante, como relativiza a necessidade de sermos aceitos e bem vistos por todos. Até a *insider* Hilary Faye viveu dias de *outcast* – as antigas fotos da ex-obesa são exibidas nos computadores e televisores da escola, uma vingança planejada por Roland e Cassandra – e, no final, não importa se o parálítico Roland, a *bad girl* Cassandra, o homossexual Dean e a mãe adolescente Mary serão excluídos pela comunidade religiosa: é possível viver à margem em relação à maioria e ser socialmente valorizado por aqueles cujas sensibilidades permitem uma plena interação social com os considerados “diferentes” pelo sistema.

No desfecho da trama, Dean e outros *outsiders* fogem de *Mercy House* para comparecerem ao baile de formatura do colégio. Pastor Skip tenta detê-los e seus valores são questionados pelos estudantes.

¹³² Tradução da autora. No original: “Listen, Mary. I want you to know that I don’t think Dean’s sick or anything. No, really. I mean, *Mercy House* doesn’t really exist for the people who get sent there. They exist more for the people who are sending”.

Pastor Skip: Não há espaço para ambigüidade moral aqui. A Bíblia é muito clara sobre isso.

Mary: Então tudo que não se encaixa na sua idéia estúpida do que você acha que Deus quer você apenas tenta esconder, consertar ou fazer sumir? É coisa demais para satisfazer. Ninguém se encaixa 100% do tempo. Nem mesmo você.

Pastor Skip: Sei disso, Mary.

Dean: Sei em meu coração que Jesus ainda me ama.

Mary: Por que Deus nos faria tão diferentes se quisesse que fôssemos todos iguais?¹³³

5.3 Meninas Malvadas

Em *Galera do Mal*, a protagonista Mary (Jena Malone) abandona o seu lugar na “tribo” mais popular do colégio – o trio de cantoras gospel *Christian Jewels* – ao engravidar e perceber o controle e a exclusão dos alunos “diferentes”, identificando-se com os *outcasts*. Entretanto, em grande parte dos títulos juvenis contemporâneos, ocorre a conversão do *outsider* para os padrões sociais típicos – por exemplo, através da transformação da aparência, de acordo com as tendências de moda relativas a penteados, vestuário e estado corporal.

Este é o processo vivenciado por Cady (Lindsay Lohan), principal personagem de *Meninas Malvadas*. Ao matricular-se em na *high school North Shore*, a nova estudante, recém-chegada da África, onde viveu durante a infância e pré-adolescência, decide cumprir uma tarefa indicada por seus amigos *outsiders*: executar um plano de vingança contra a aluna mais popular da escola, Regina (Rachel McAdams). Ao forjar uma amizade e infiltrar-se nas *Plastics*, trio de “patricinhas” liderado pela inimiga, Cady gradualmente substitui a aparência esportiva, sóbria e simples por um visual excessivamente ousado e vaidoso, à moda de suas companheiras de “tribo”.

Ainda que os jovens não construam suas identidades diretamente através do que consomem, o consumo é um fator essencial à elaboração dos estilos de vida juvenis, em cujo

¹³³ Tradução do DVD *Galera do Mal*. No original:

Pastor Skip: “*There’s no room for moral ambiguity here. The Bible is very clear about this*”.

Mary: “*So everything that doesn’t fit into some stupid idea of what you think God wants you just try to hide, fix or get rid of? It’s just all too much to live up to. No one fits in 100% of the time. Not even you*”.

Pastor Skip: “*I know that, Mary*”.

Dean: “*I know it in my heart that Jesus still loves me*”.

Mary: “*Why that would God make us all so different if he wanted us to be the same?*”

contexto as identidades são produzidas. Na medida em as identidades são constituídas materialmente por mercadorias, tais objetos de consumo são veículos para a sua construção e constatação pelos outros indivíduos (MILES, 2000; MILES, 2002). Através do consumo – além da obsessão vingativa e da soberba derivada da repentina popularidade –, Cady modifica mais do que seu vestuário: o estilo de vida *outsider* cede lugar a um pastiche conseqüente da emulação das atitudes das “patricinhas”. A massa de alunos, representada no filme, não está excluída do circuito da cultura de consumo: ela emula, sem reflexão e discernimento, quaisquer tendências de moda lançadas pelas celebridades escolares, adaptando tais traços de identificação com seus estilos pessoais.¹³⁴

Os “filmes-de-transformação”, em que personagens mudam identidade e estilo de vida através da renovação de hábitos, gostos e, principalmente, da aparência, representam a eterna construção e manutenção dos corpos adolescentes e sua utilização como vitrines pós-modernas, nas quais colagens de referências, imagens, valores e atitudes sobrepõem-se de acordo com o que é desejado – pelos próprios indivíduos, por seus pares e/ou pela sociedade – em determinado momento. Tais construtos são (ao menos parcialmente) adquiridos pelo consumo e continuamente consumidos pelas pessoas que os adquirem, em uma interação que deve ser relativizada pelos que a problematizam – uma vez que uma visão maniqueísta acerca das influências da cultura de consumo seria limitada e superficial.

Ainda que estejamos ativamente (e, em boa parte do tempo, conscientemente) empenhados na construção e na articulação de nossas identidades sociais – não somos recebedores passivos de identidades direcionadas a nós por uma entidade remota chamada ‘sociedade’ – há, entretanto, fortes correntes coletivas que influenciam o nosso senso próprio em diferentes épocas de nossas vidas e em diferentes momentos históricos. Isto é, por estarmos sujeitos a muitas das mesmas condições de vida, muitos de nós experimentamos anseios, tensões, preocupações e descontentamentos parecidos, que, independentemente de como os apreendemos, procuram alguma forma de expressão (DAVIS, 1992: 16, 17).¹³⁵

Quando Cady junta-se às *Plastics*, ela submete-se a estritas regras quanto à aparência, para encaixar-se no padrão do grupo – de fato, esta “forte corrente coletiva” é uma incrível pressão sobre a individualidade e a auto-expressão da garota, que, para interagir com as

¹³⁴ Como parte da vingança contra Regina, Janis (Lizzy Caplan) corta dois círculos na frente de uma blusa da inimiga, de modo a causar constrangimento diante dos colegas. Não obstante, Regina, que se situa no topo da hierarquia escolar, não se importa com o problema e veste a blusa cortada, expondo parte do sutiã. Na cena seguinte, todas as meninas da *high school* transitam com blusas cortadas à mesma moda, indiferentes ao valor estético de tal escolha.

¹³⁵ Tradução da autora.

patricinhas, é obrigada a emulá-las. Em determinada cena, Gretchen (Lacey Chabert), uma das meninas do conjunto, explica à novata as determinações da “tribo”, durante o almoço:

(Voz off de Cady): Almoçar com as *Plastics* era como deixar o mundo real e entrar no mundo das garotas. E o mundo das garotas tinha muitas regras.
Gretchen: Você não pode usar top dois dias seguidos e você só pode usar rabo-de-cavalo uma vez por semana. Então, acho que você escolheu hoje. Nós apenas usamos jeans ou calças esportivas às sextas-feiras. Se você quebrar qualquer uma destas regras, não pode sentar conosco no almoço.¹³⁶

A transformação de Cady revela que uma parcela dos *outcasts* deseja, de fato, conseguir ser aceita e valorizada pelos indivíduos da mesma faixa etária – objetivo que pode atingir a partir da interação social com os jovens populares e através do consumo. A conversão amiúde torna-se um fardo, proveniente da supressão da personalidade e dos gostos e hábitos pessoais. Ao apresentar-se fragmentada e superficial, a cultura de consumo pós-moderna incita a entrada no circuito do consumo, estilo e identidade a partir da construção do visual dos indivíduos. As próprias produções culturais pós-modernas são dominantes no consumo juvenil – uma vez que um número cada vez maior de filmes, músicas e programas de televisão utilizam estratégias de fragmentação – e “o pós-modernismo não é meramente uma estética vanguardista, (...) mas a forma e a textura das rotinas” da juventude contemporânea (BEST e KELLNER, 2003: 84).

Em *Meninas Malvadas*, Janis (Lizzy Caplan), uma *outsider* relacionada à arte, entrega um mapa descritivo das “tribos” que circulam no refeitório da *high school* a Cady, pouco tempo após a chegada desta. Os rótulos mencionados pela personagem – “calouros, *playboys*, mauricinhos, atletas júnior, *nerds* asiáticos, asiáticos legais, atletas, gatas negras sebosas, meninas que comem demais, meninas que não comem nada, desesperados pela fama, seqüelados, roqueiros sexualmente ativos e as poderosas”¹³⁷ – constituem uma sátira estereotipada ideológica e visualmente. Os clichês acerca de grupos adolescentes são atualizados à virada do milênio e exagerados – mostrados como absolutamente distintos e isolados uns dos outros, de modo que cada “tribo” sempre almoça reunida na mesma mesa –,

¹³⁶ Tradução da autora. No original:

(Voz off de Cady): “*Having lunch with The Plastics was like leaving the actual world and entering girl world. And girl world had a lot of rules*”.

Gretchen: “*You can't wear a tank top two days in a row, and you can only wear your hair in a ponytail once a week. So I guess you picked today. Oh, and we only wear jeans or track pants on Fridays. Now, if you break any of these rules, you can't sit with us at lunch*”.

¹³⁷ Tradução do DVD *Meninas Malvadas*. No original: “*Freshmen, ROTC guys, preps, JV jocks, asian nerds, cool asians, varsity jocks, unfriendly black hotties, girls who eat their feelings, girls who don't eat anything, desperate wannabes, burn-outs, sexually active band geeks, (...) the plastics*”.

demonstrando, em uma sequência de apenas 40 segundos, um olhar crítico sobre temas como anorexia, obesidade, comportamento sexual, uso de drogas e preconceito racial.

Alguns dos grupos indicados por Janis – por exemplo, meninas que comem demais, desesperados pela fama, seqüelados e a própria “tribo” em que a personagem se inclui, os artistas esquisitos¹³⁸ – são representados como *outcasts*, cujas vozes são, de fato, ouvidas nos depoimentos de alunos da *high school*, na forma de declarações feitas à câmera, intercaladas com o resto da narrativa. Esta especificidade adiciona um caráter documental à história. Durante a maior parte do filme, os *outsiders* – à exceção dos artistas esquisitos – mantêm-se em segundo plano, sem voz ativa e dispostos como um grupo homogêneo, aspecto incongruente com a própria divisão em “tribos”.

Os rótulos podem estabelecer pânico morais dentro da própria diegese. Enquanto os personagens considerados adultos – como pais, professores e outras figuras de autoridade – compartilham tal consenso de que a juventude oferece riscos, os próprios adolescentes são afetados pelas disparidades entre as “tribos”, alijando certos grupos considerados problemáticos ao convívio apenas com seus companheiros de rótulo – por exemplo, o estereótipo que associa *punks* e *skatistas* ao uso de drogas.

Em *Meninas Malvadas*, os adultos reconhecem a força e o poder dos adolescentes – especialmente, os populares, como as *Plastics* –, cuja influência sobre os demais é reconhecida. Enquanto a mãe de Regina (Amy Poehler) tenta ser uma mãe “moderna”, permissiva, adepta de gírias e visual juvenis, e preocupada em ser uma amiga/fã da filha dominadora, o diretor do colégio, Mr. Duvall (Tim Meadows), teme a falta de limites e a incontrolabilidade dos alunos – principalmente, as garotas, as quais constituem o centro dos conflitos no filme – cuja crueldade verbal e comportamental é representada de forma figurativa através da violência física. Não somente os *outsiders* são aviltados de diversas maneiras: a massa de *insiders* sofre as consequências da divulgação do *Burn Book*¹³⁹, um livro de xingamentos e comentários depreciativos sobre os alunos e professores, escrito pelas *Plastics*. Após a transformação dos corredores do colégio em um ringue de lutas, a catarse coletiva permite a resolução e o entendimento.

¹³⁸ Tradução do DVD *Meninas Malvadas*. No original: “Art freaks”.

¹³⁹ Na tradução do DVD *Meninas Malvadas*: “livro do arraso”.

5.4 *High School Musical*

Dentro do “campo de batalha” das *high schools*, onde imperam jogos de poder, as “fronteiras simbólicas entre o normal e o anormal, o integrado e o desviante, o aceitável e o inaceitável, o natural e o patológico, o cidadão e o estrangeiro, os insiders e os outsiders, Nós e Eles” são exacerbadas, expostas ao âmago (FREIRE FILHO, 2005). Se os estereótipos são formas de controle social subentendidas em pequenos detalhes das interpretações, do figurino, da direção, da edição, da trilha sonora, da sonoplastia e do roteiro, os próprios personagens assumem a função de patrulheiros das diferenças de identidade. A divisão de papéis dos atores sociais neste cenário é tão forte que ultrapassar os limites do esperado e do previsível se torna uma transgressão.

Em *High School Musical*, o conflito central baseia-se no desejo dos personagens principais – Troy (Zac Efron), o capitão do time de basquete da escola, e Gabriella (Vanessa Anne Hudgens), a melhor aluna em Matemática – de transgredirem os limites de seus estereótipos e cantarem no musical organizado pelo colégio. A audácia de ambos provoca uma onda de revelações entre os estudantes – cujo ápice é a canção *Stick to the Status Quo*¹⁴⁰, na qual um jogador de basquete confessa que gosta de cozinhar, uma *nerd* afirma que gosta de dançar *hip-hop* e um *skatista* declara que toca violoncelo. Tais desejos secretos são reprovados e desencorajados pelas “tribos” juvenis do colégio, cuja segmentação e isolamento inter-tribos é considerada essencial para a interação social (ou restrição da mesma).

Chad (Corbin Bleu), jogador de basquete do time da escola, exemplifica a força dos estereótipos e o temor em transgredi-los ao tentar convencer Troy a desistir de participar do musical do colégio:

Nosso time está se separando por causa do seu compromisso com o musical. Até os esquisitos do teatro e os nerds de repente acham que podem... falar conosco. Olhe, até os skatistas estão interagindo. De repente, as pessoas acham que podem fazer outras coisas. Coisas que não são coisas deles. Você está pensando em músicas de show, quando temos um jogo das finais na próxima semana.¹⁴¹

¹⁴⁰ *Stick to the Status Quo*. Escrita por David N. Lawrence e Faye Greenberg. Interpretada pelo elenco de *High School Musical*. Walt Disney Records.

¹⁴¹ Tradução da autora. No original: “Our team is coming apart because of your singing thing. Even the drama geeks and the brainiacs suddenly think that they can...talk to us. Look, the skater dudes are mingling. Suddenly people think that they can do other stuff. Stuff that's not their stuff. They've got you thinking about show tunes, when we've got a playoff game next week”.

A constatação de que coexistem diferentes valores, idéias, características e desejos dentro das “tribos” juvenis e de que os jovens estão submetidos à pluralidade de identidades e estilos de vida típica do contexto da pós-modernidade permeia grande parte dos filmes protagonizados por adolescentes. Contudo, enquanto possibilita a auto-expressão, a cultura de consumo também capitaliza em cima da ansiedade contemporânea diante das diversas opções de estilos de vida, ao indicar que as mercadorias são a efêmera solução para a crise identitária. Os adolescentes são incitados a fazer tais escolhas, especialmente nos “filmes-de-transformação” (FREIRE FILHO, 2007).

A percepção de que os jovens estão expostos a esta diversidade de opções pertinentes à construção de suas identidades ocorre no desfecho de alguns dos filmes juvenis deste século. A restauração da harmonia é acompanhada de uma maior tolerância às disparidades, uma espécie de efeito contrário ao pânico moral. Os finais felizes – para *insiders* e *outsiders* – marcam um tempo de trégua nos diversos cenários por onde a juventude circula. Em *High School Musical*, as “tribos” que demonstram aversão umas às outras unem-se em torno de um objetivo comum e, em seguida ao sucesso da tarefa, esquecem suas diferenças no número

5.5 *Mundo Cão*

Duas *outsiders* protagonizam *Mundo Cão*, um retrato de sujeitos situados à margem dos grupos dominantes, pela forte e inevitável convicção em seus princípios e idiossincrasias e pela conseqüente dificuldade em socializar com os *insiders*. Recém-saídas da *high school*, após a graduação, Enid (Thora Birch) e Rebecca (Scarlett Johansson) não seguem o mesmo caminho dos outros estudantes: em vez de cursarem uma faculdade, as garotas planejam encontrar empregos e morarem juntas. Entediadas e desiludidas, ambas consideram os ex-colegas – e quase todas as pessoas – idiotas, previsíveis e hipócritas.

As amigas mantêm uma perspectiva crítica acerca do mundo ao redor, questionando o sistema durante todo o tempo, porém também a respeito de si próprias e do contingente de *outcasts* do qual fazem parte – o que não as detêm de dedicar tempo à observação e ridicularização de tipos considerados bizarros, casos extremos do “não-pertencimento” experimentado por elas mesmas. Como passatempo, elas formulam planos para contemplar tais “esquisitos”: por exemplo, seguir um casal de senhores que avistam em uma lanchonete,

os quais pensam que são satanistas, e responder a um anúncio nos classificados do jornal, escrito por um homem que procura uma mulher, à qual apenas havia ajudado a encontrar as lentes de contato em um ônibus.

O homem em questão é Seymour (Steve Buscemi), um *outcast* solitário que vende e coleciona vinis raros. Após marcar um encontro com ele e observá-lo à espera da mulher, Enid e Rebecca acabam se aproximando do sujeito. A primeira torna-se amiga de Seymour; já a segunda se afasta e começa a trabalhar em uma cafeteria.

A afinidade das meninas com culturas alternativas e seu gosto peculiar são aspectos enfatizados ao longo da trama. Enid compra fitas VHS com danças indianas e discos de *rock 'n' roll* indiano dos anos 1960, itens que não são desejados por qualquer jovem contemporâneo. Além disso, a garota alterna roupas retrô e *punk* e segue em diferentes direções em busca de uma identidade autêntica, consciente de que o sistema rapidamente torna os estilos de vida vendáveis. Ela pinta o cabelo de verde e, vestindo um traje *punk* que inclui uma jaqueta de couro, vai a uma livraria “alternativa” para buscar uma fita VHS gravada por um atendente da loja, John Ellis.

Cliente: Bonita roupa... Com quem você deveria parecer, Cyndi Lauper?

Enid: Dane-se!

John: Não lhe disseram?

Enid: Me disseram o quê?

John: O *punk rock* acabou.

Enid: Eu sei que acabou, idiota...

John: Quer ferrar o sistema? Vá à escola de negócios. É o que irei fazer: conseguir um emprego em uma grande corporação e ferrar as coisas de dentro! (...)

(John sai e Rebecca chega)

Rebecca: Podemos ir agora?

Enid: Não é como se eu fosse uma *punk* moderna, idiota. Deveria ser obviamente um visual *punk* 1977, mas acho que ele é estúpido demais para entender!

Rebecca: Também não entendi.

Enid: Todos são estúpidos demais!¹⁴²

¹⁴² Tradução da autora. No original:

Cliente: “Nice outfit... Who are you supposed to be, Cyndi Lauper?”

Enid: “Blow me, doofus”.

John: “Didn’t they tell you?”

Enid: “Tell me what?”

John: “Punk rock is over”.

Enid: “I know it’s over, asshole...”

John: “Want to fuck up the system? Go to business school. That’s what I’m gonna do: get a job at some big corporation and fuck things up from the inside!” (...)

Rebecca: “Can we go now?”

Enid: “You know, it’s not like I’m some modern punk, dickhead. It’s obviously a 1977 original punk rock look, but I guess Johnny Fuckface is too stupid to realize it!”

Rebecca: “I didn’t really get it, either”.

A falta de tato torna-as personagens humanas e complexas, porém não elimina a identificação do espectador com ambas. De fato, pode-se refletir a respeito da visão de Enid e Rebecca sobre a imbecilidade e a limitação de certos personagens, mesmo em cenas em que elas não interagem com tais indivíduos. Quando as amigas estão em uma vídeolocadora, o seguinte diálogo introduz a sequência no local:

Atendente: Olá. Bem-vindo à Masterpiece Video. Em que posso ajudá-lo, senhor?

Cliente: Procuro uma cópia de *Oito e Meio*.

Atendente: É um novo lançamento, senhor?

Cliente: Não, é o filme clássico italiano.

Atendente: Vou verificar no computador para o senhor. (...) Sim, aqui está. *9 ½ Semanas de Amor*, com Mickey Rourke. Está na seção de dramas eróticos.

Cliente: Não é 9 e ½, é *Oito e Meio*, o filme de Fellini.¹⁴³

Enquanto o atendente e o cliente conversam, um jovem obeso bebe no canudinho de um grande copo, semelhante aos de lanchonetes, e assiste, de perto, a um trailer com narração típica de filmes hollywoodianos. A sociedade não é representada como uma comunidade convidativa ao petencimento, uma vez que a mediocridade reina ao redor e vigora a mera aceitação dos produtos culturais veiculados pela mídia¹⁴⁴. Realmente, a interação com *insiders* é passível do desprezo sentido por Enid e Rebecca.

Desprovidas do desejo de se incluírem no *mainstream*, as garotas vivem dúvidas e conflitos que emergem do contato com as contradições e a complexidade do mundo pós-moderno, que as permite exercerem suas escolhas pessoais. Rebecca torna-se mais segura de do rumo que quer tomar: a garota afasta-se de Enid e consegue, enfim, alugar uma casa para começar sua vida adulta. Ambas não conseguem ignorar a distância entre seus objetivos, na medida em que Enid parece cada vez mais perdida, disposta a se alienar para evitar seus conflitos internos e a indefinição de sua própria identidade. A *outcast* inveterada procura a resolução de seu dilema tomando um ônibus vazio em direção ao horizonte.

Enid: “*Everyone’s too stupid!*”

¹⁴³ Tradução da autora. No original:

Atendente: “*Hello. Welcome to Masterpiece Video. How may I help you this afternoon, sir?*”

Cliente: “*I’m looking for a copy of ‘8 and a Half’*”.

Atendente: “*Is that a new release, sir?*”

Cliente: “*No, it’s the classic Italian film*”.

Atendente: “*Yes, sir. I’ll check that on the computer for you, sir.(...) Yes, here it is. ‘9 and ½ Weeks’ with Mickey Rourke. That would be in the erotic drama section*”.

Cliente: “*No, not ‘8 and a Half’, ‘9 and ½’. The Fellini film*”.

¹⁴⁴ O título original do filme, *Ghost World*, refere-se ao vazio da cultura corporativa, contra a qual Enid e Rebecca se rebelam.

5.6 Nina

A escolha de um filme brasileiro a ser incluído na análise presente neste trabalho foi uma tarefa realmente difícil. Após um levantamento inicial, mais de vinte títulos nacionais protagonizados por jovens e lançados entre 2001 e 2007 foram encontrados. Contudo, nenhum deles apresentava, de fato, um *outsider* juvenil ou, pelo menos, o tratamento de questões pertinentes à divisão em “tribos” adolescentes, que tornassem claras as limitações da interação social – como, por exemplo, na produção norte-americana *High School Musical*.

Nas representações juvenis do cinema brasileiro deste milênio, há uma incidência expressiva de jovens excluídos e marginalizados, cujas trajetórias são marcadas pela pobreza e pela miséria. Entretanto, esta condição social não corresponde, tão somente, à alienação social do *outcast*, uma figura que não se encaixa no padrão convencionado pela sociedade por motivos que transcendem as dificuldades financeiras. Embora comparações entre ambos os tipos de exclusão social possam ser feitas, optou-se pela continuidade da busca por um personagem que se aproximasse do conceito de *outsider* delineado nesta monografia.

Assim, chegou-se a *Nina*, filme cuja trama é uma adaptação de *Crime e Castigo*, clássico literário de Fiodor Dostoiévski. O livro narra as desventuras de Raskolnikov, um pobre estudante que assassina uma agiota para conseguir dinheiro, em São Petersburgo, no século XIX. O jovem acaba matando, também, a irmã da usurária, na tentativa de encobrir o primeiro crime. O caráter *outcast* do protagonista evidencia-se em suas idéias: ele teoriza sobre a existência de dois tipos de indivíduos, os ordinários e os extraordinários. Como se considera membro do segundo grupo, Raskolnikov comete o assassinato não apenas pelo problema financeiro, mas também por uma questão de princípio, almejando uma posição fora e acima da sociedade.

De acordo com o pensamento do personagem, um sujeito extraordinário poderia executar um ato condenado pela sociedade – como um homicídio – se este o possibilitasse realizar outros atos de bondade, na premissa de que os fins justificam os meios. A questão moral seria transcendida na medida em que o rapaz mata a agiota, rouba seu dinheiro e o utiliza para fazer o bem. A constatação de que não poderia viver com a culpa, a paranóia e o remorso permite a redenção do protagonista.

A personagem-título de *Nina* é a personificação de Raskolnikov na história que se passa em São Paulo, no início do novo milênio. Na primeira sequência do filme, a garota cita um trecho de *Crime e Castigo*:

(Voz off de Nina): Eu tenho uma teoria. Os indivíduos se dividem em duas categorias: os ordinários e os extraordinários. Os ordinários são pessoas corretas, que vivem na obediência e gostam de ser obedientes. Já os extraordinários são os que criam alguma coisa nova, todos os que infringem a velha lei, os destruidores. Os primeiros conservam o mundo como ele é. Os outros movem o mundo pr'um objetivo, mesmo que para isso tenham que cometer um crime.

Pode-se fazer um paralelo entre as categorias de ordinários e extraordinários e os conceitos de estabelecidos e *outsiders*, ao menos em um aspecto. Na medida em que constituem o *mainstream*, os estabelecidos “vivem na obediência” e “conservam o mundo como ele é” – no sentido de que seguem o padrão do *status quo*. Já os *outcasts* “infringem a velha lei”, ainda que apenas ajam de forma “diferente” e se mantenham à margem da interação social. Como se verifica em *Mundo Cão*, os *outsiders* nem sempre “movem o mundo para um objetivo”, limitando-se ao olhar crítico e distanciado sobre a sociedade.

A declaração de Nina sobre a possibilidade de cometer um crime revela uma pista sobre a trajetória da personagem, distinta da história de Raskolnikov em alguns pontos. A jovem mora em um quarto alugado por Eulália (Myriam Muniz), uma idosa vil e avarenta que humilha a garota pelo dinheiro do aluguel e etiqueta os mantimentos da geladeira com seu próprio nome, para que Nina não os consuma. Atormentada por pesadelos e alucinações, a moça desenha detalhes de seu cotidiano – tal produção criativa, um meio de escape para o *outsider*, também é apresentada em *Mundo Cão*.

Após deixar o emprego de garçoneiro, Nina vaga pela cidade em busca de dinheiro para se sustentar e transita em boates e festas *underground*. A garota interage com três amigas pertencentes ao submundo da metrópole e com desconhecidos que cruzam o seu caminho. O comportamento errante e imprevisível da personagem, que parece estar sob efeito de álcool e drogas em grande parte do tempo, permeia todas as suas relações com outros indivíduos. A loucura, o delírio e a incapacidade de suportar o tormento do cotidiano indicam que Nina não é somente uma excluída pela pobreza. Ela não pertence ao *mainstream*. Seu mundo está totalmente à parte, comportando ações politicamente incorretas, como desorganizar a casa de um cego, e atos de solidariedade, como pagar a conta de uma prostituta a um motorista de táxi, ao vê-lo maltratar a mulher na rua.

Uma vez que se considera extraordinária, Nina desobedece as regras do sistema. Ela não quer “conservar o mundo como ele é”, pois este é um ambiente opressor e soturno. Os cenários compostos por móveis gastos e antigos, corredores largos, escadas em caracol e salas com pé direito muito amplo caracterizam o mundo da garota. A paleta de cores compreende

apenas os tons de cinza, raramente invadidos por alguma cor vibrante. Os pesadelos de Nina, nos quais ela é uma criança que presencia maus tratos a um cavalo – uma citação a *Crime e Castigo* –, são apresentados em preto e branco. Já os desenhos da moça tornam-se animações violentas (semelhantes aos mangás japoneses) que exprimem seus desejos de matar Eulália.

De fato, a questão juvenil não é latente neste título, embora Nina encontre outros sujeitos da mesma faixa etária em festas e boates e sua fragilidade seja, por vezes, acentuada devido à sua juventude. O visual *dark* e alternativo da garota é composto por cabelos despenteados, meias e coturnos pretos e maquiagem em tons fortes, em um estilo *punk* compartilhado por outros jovens representados na produção. A falta de parâmetros e as atitudes ousadas e instintivas da personagem contrastam com as características dos outros *outcasts* analisados neste trabalho, indivíduos inseridos no microcosmo seguro das *high schools*. Nina assemelha-se a *outsiders* maduros e sociopatas, como Travis Bickle (Robert De Niro) em *Taxi Driver*, posto que o tormento e a incapacidade de se ajustar ao *status quo* é tão visceral que os leva a medidas desesperadas.

No caso de Nina, uma das atitudes extremas é assassinar Eulália. A exagerada vilania da locatária, suavizada na figura da agiota em *Crime e Castigo*, torna a sua morte uma catarse para a inquilina, que, ainda assim, não consegue se libertar dos delírios que a perseguem. O falecimento da idosa é atribuído por um médico a um problema cardíaco, logo Nina não é acusada pelo crime. Entretanto, as alucinações da *outcast* e as conclusões da polícia confundem o espectador quanto à causa da morte de Eulália.

Diante dos outros exemplos de representações juvenis no cinema brasileiro, faz-se relevante a seguinte pergunta: Nina seria uma *outsider* ainda que não fosse marginalizada pela pobreza? Na medida em que tal hipótese muda o contexto em que a personagem vive, é difícil conjecturar. No entanto, frente aos atributos apresentados no filme, o caráter *outcast* parece ser uma condição intrínseca à existência da protagonista.

Considerações Finais

Após a análise aprofundada destes seis filmes juvenis e a referência a tantos outros, ao longo do trabalho, é possível constatar a representatividade do *outsider* neste gênero cinematográfico – ao menos, no cinema norte-americano. A onipresença desta figura deve-se não somente ao fato de o espectador se identificar ou se sentir intrigado com a “diferença” do personagem em relação aos demais. A importância das representações do *outcast* no cinema revela-se em um âmbito mais amplo.

No tocante aos roteiros, faz-se necessário, para contar uma história que interesse e entretenha o público, ter personagens que representem um contraponto ao *mainstream*. Certamente, uma trama sobre a garota mais popular do colégio – por exemplo, a rainha do baile de formatura – é legitimada se vemos, também, a aluna “diferente” que ela maltrata, a estudante que a admira à distância, mas que é ignorada pelos outros, ou a colega de turma que a considera absolutamente ridícula. Embora este papel geralmente seja cumprido por vilões ou anti-heróis inseridos no próprio *mainstream*, a representação do *outcast* adiciona uma problemática social relevante.

O embate e a conciliação entre estabelecidos e *outsiders* é um advento típico das relações humanas na pós-modernidade e, neste aspecto, o cinema beneficia-se ao espelhar a realidade. A divisão dos adolescentes em “tribos” alegoricamente evidencia as complexas tramas da interação social na atualidade, contexto pertinente à categorização dos indivíduos em estabelecidos e *outsiders*. Sendo assim, os filmes juvenis constituem um dos gêneros que apresentam, de maneira mais exacerbada e direta, a existência do *outcast*, suas peculiaridades e seu papel na dinâmica social.

Diante da variedade de opções identitárias divulgadas pelos artefatos midiáticos, os *outsiders* apresentam hábitos, gostos e atributos, cada vez mais, diferentes entre si. Embora as representações analisadas neste trabalho sejam majoritariamente relacionadas à cultura *punk/rock*, esta não parece ser a única referência para os *outcasts*. De fato, não necessariamente, o *outsider* deve se diferenciar na aparência e nos gostos – como ocorre com Mary em *Galera do Mal* e as *outcasts* que tentam emular as *Plastics* em *Meninas Malvadas*. Ainda que esta diferenciação ocorra na maioria das vezes, as idéias e as atitudes “diferentes” desta figura constituem o principal critério de separação.

Deste modo, o *outsider* pode personificar uma força salutar na sociedade. Ao contestar o sistema e expor suas fraquezas, injustiças, amoralidade e hipocrisia, ele inova, revoluciona e apresenta novas formas de pensamento. Seja movido por suas necessidades e seguindo uma

moral própria, como a personagem-título de *Nina*, ou questionando o preconceito ao senti-lo na pele, como a grávida Mary em *Galera do Mal*, o *outsider* adolescente possui um olhar único e afastado sobre o *status quo* – tal ponto de vista privilegiado lhe permite reflexões originais e relevantes.

Ainda assim, esta figura pode optar por manter-se isolada, contemplando e criticando a vida ao redor, como Enid em *Mundo Cão*. A preservação da liberdade de escolha é inerente à essência do *outcast*. Embora os protestos pacíficos dos ativistas de *Edukators* sejam atos efetivos com o objetivo de provocar mudanças sociais, a observação inerte de Enid é uma opção que não elimina a legitimidade de seu caráter *outsider*.

As representações do *outcast* nos filmes juvenis evidenciam a discreta e até inexpressiva referência à realidade sócio-política que vigora na maior parte dos *teen movies hollywoodianos*. Tal personagem é, muitas vezes, o único indivíduo que questiona o *mainstream* e se liberta da alienação coletiva do mundo paralelo das *high schools* – ainda que amiúde o *outsider* apenas esboce uma crítica mais efetiva, inconsciente de seu poder de transformação e da real extensão da problemática social fora do colégio.

Já nas produções brasileiras, a força das questões sócio-políticas se sobrepõe às possíveis representações de *outcasts*, concentrando o foco das tramas na apresentação de excluídos e marginalizados pela pobreza. Apesar do fato de que tais personagens possam ser considerados *outsiders*, a atribuição de suas características ao determinismo e às dificuldades financeiras restringe a análise de distintos aspectos do conceito de *outcast*. A crescente atenção dedicada pelo cinema nacional ao universo juvenil, no entanto, indica um futuro em que a ampliação da temática seja iminente.

De fato, o subtexto e as implicações das representações cinematográficas juvenis transcendem a exposição de processos comunicacionais provocados por tipos e personagens como o *outsider*: os discursos implícitos também expressam práticas que vigoram na cultura da mídia no novo milênio. Em *Meninas Malvadas*, a sátira ao consumo como o centro do universo adolescente e à vulgarização banalizada de garotas remete não somente a dinâmicas encontradas em filmes, como também em programas de televisão, videocliques, músicas e revistas. A contemporaneidade dos temas retratados pelo cinema juvenil é apenas outro fator que demonstra a proficuidade do estudo deste gênero ainda pouco pesquisado academicamente.

Na contemporaneidade, o consumo constitui um dos principais critérios da separação em estabelecidos e *outsiders*. No universo juvenil, tal aspecto é evidenciado, devido à importância da cultura de consumo no cotidiano da juventude. Diante do rápido

desenvolvimento das novas tecnologias e da avidez adolescente por tais novidades, a apresentação de modismos e objetos de consumo torna-se cada vez mais sofisticada e onipresente nas vidas dos jovens (cujo poder aquisitivo lhes permite o acesso a estes meios de divulgação).

A originalidade do *outsider* quanto às compras de toda sorte origina algumas tendências simultâneas. Por exemplo: a rejeição de seu visual, se este não acompanha a moda em voga no momento ou não segue paradigmas valorizados pelos especialistas do ramo, ainda que adaptados ao seu próprio modo *outcast*; a rápida absorção das novidades referentes ao seu estilo de vida pelo *mainstream*, tornando-as comercializáveis; e a criação de diferentes estilos *outsider*, particularização de nichos potencializada pela necessidade atual de ser “autêntico”, “original” e “diferente”.

Por fim, quais seriam os destinos dos *outsiders* nas narrativas juvenis? A aceitação do *outcast* pelos estabelecidos ao seu redor é uma das possibilidades. Após conflitos e separações, a coexistência amigável ocorre através da valorização ou da mera tolerância dos atributos do grupo oposto. Outro desfecho pode ser a continuidade ou o recrudescimento do isolamento do *outsider*, por sua visão crítica incompatível com o *status quo* vigente. A integração do *outcast* ao *mainstream* também é uma opção, de acordo com a supressão de suas diferenças quanto aos estabelecidos e sua vontade de sair das margens da sociedade.

Assim sendo, as reflexões presentes neste trabalho pretendem, primordialmente, incitar pesquisas mais aprofundadas sobre as representações cinematográficas da juventude e o papel do *outsider* nas relações sociais adolescentes – campos com vasto material a ser explorado. A análise de imagens das produções juvenis pode revelar escolhas subentendidas nos processos de significação e observações e críticas sobre tópicos contemporâneos, realizadas através de recursos possibilitados pelo formato audiovisual. O cinema, como um dos produtos culturais mais consumidos em todo o mundo, atua como uma forte influência na visão dos indivíduos acerca do grupo social juvenil – estudá-lo, portanto, é contribuir para o entendimento deste complexo processo.

Referências

- Livros, textos e websites:

BAGNOLI, Anna. Between outcast and outsider: constructing the identity of the foreigner. **European Societies**, vol. 9, nº 1, p. 23-44, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. Consuming life. **Journal of Consumer Culture**, vol. 1, nº 1, p. 9-29, 2001.

_____. The consumerist syndrome in contemporary society – An interview with Zygmunt Bauman. **Journal of Consumer Culture**, vol. 4, nº 3, p. 291-312, 2004.

BEST, Steven e KELLNER, Douglas. Contemporary youth and the postmodern adventure. **The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies**, vol. 25, p. 75-93, 2003.

BLUM, David. Hollywood's Brat Pack. **New York Magazine**, 10 jun 1985.

CABRELLI, Paolo. Love is impossible: the outsider on film. **Stylus Magazine**, 21 ago 2006. Disponível em: <http://www.stylusmagazine.com/articles/weekly_article/love-is-impossible-the-outsider-on-film.htm>. Acesso em: 05 out 2007.

COLLINS, Patricia Hill. Learning from the outsider within: the sociological significance of black feminist thought. **Social Problems**, vol. 33, nº 6, p. 14-32, 1986.

CONNORS, Clare. **The Hollywood youth narrative and the family values campaign: 1980 – 1992**. 320 f. Tese de Doutorado. Department of Philosophy of University of Pittsburgh. 2005.

DAVIS, Fred. **Fashion, culture and identity**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

DAVIS, Hugh H. I was a teenage classic: literary adaptation in turn-of-the-millennium teen films. **The Journal of American Culture**, vol. 29, nº 1, p. 52-60, 2006.

EBERT, Roger. Rebel Without a Cause (1955). **Chicago Sun-Times**, 19 jun 2005.

Disponível em:

<<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050619/REVIEWS08/506190301>>. Acesso em: 12 ago 2007.

EBERT, Roger. Weird Science (1985). **Chicago Sun-Times**, 02 ago 1985. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19850802/REVIEWS/508020302/1023>>. Acesso em: 10 set 2007.

ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O visível e o enunciável no dispositivo pedagógico da mídia: contribuição do pensamento de Foucault aos estudos de comunicação. **Verso e Reverso**, vol. 19, nº 40, p. 1-17, 2005.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **FAMECOS**, nº 28, p.18- 29, 2005.

_____. Formas e normas da *adolescência* e da *juventude* na mídia. In: FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo (orgs.). **Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade**, p. 37-64. Rio de Janeiro: MAUA2004D X, 2006.

_____. Poder de compra: pós-feminismo e consumismo nas páginas da revista Capricho. In: DAVI, Ana Sílvia Lopes; ARAUJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (orgs.). Imagem, visibilidade e cultura midiática. **Livro da XV COMPÓS**. Porto Alegre: Sulina, 2007, p. 113-140.

GRIFFIN, Christine. Troubled teens: managing disorders of transition and consumption. **Feminist Review**, Consuming Cultures, nº 55, p. 4-21, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Representation**: cultural representations and signifying practices. London: Sage, 1997.

LEE, Christina. **Beyond the pink**: (post) youth iconography in cinema. 368 f. Tese de Doutorado. Department of Philosophy of Murdoch University. 2005.

MERTON, Robert K. Insiders and outsiders: a chapter in the sociology of knowledge. **The American Journal of Sociology**, vol. 78, nº 1, p. 9-47, 1972.

MILES, Steven. **Youth lifestyles in a changing world**. Oxford: Open University Press, 2000.

_____. Consuming youth: consuming lifestyles. In: MILES, Steven *et al.* (eds.). **Changing consumer: markets and meanings**, p. 131-144. London: Routledge, 2002.

MOSHUUS, Geir. The gangster as hero: ethnic identity management on the streets of Oslo. **NAD Publication**, nº 46, p. 147-166, 2005.

NASHAWATY, Chris. Teen Steam. **Entertainment Weekly**, 14 nov 1997. Disponível em: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,290256,00.html>>. Acesso em: 19 ago 2007.

OSGERBY, Bill. **Youth media**. London: Routledge, 2004.

QUART, Alissa. **Branded** – the buying and selling of teenagers. New York: Basic Books, 2004.

SHOAT, Ella e STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: SHOAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**, p. 261-312. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOLTI, Verônica e GUEDES, Denize. O lado sério do cinema infantil. **Revista de Cinema**, ed. 34. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao34/cinema_infantil/index.shtml>. Acesso em: 10 out 2007.

STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In: KAPLAN, E. A. (org.). **O mal-estar no pós-modernismo** – teorias e práticas, p. 149-184. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

STERN, Susannah R. Self-absorbed, dangerous, and disengaged: what popular films tell us about teenagers. **Mass Communication & Society**, vol. 8, nº 1, p. 23-38, 2005.

THURLOW, Crispin. Naming the “outsider within”: homophobic pejoratives and the verbal abuse of lesbian, gay and bisexual high-school pupils. **Journal of Adolescence**, vol. 24, p. 25-38, 2001.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

Portal G1. **Confira a trajetória de sucesso de “High School Musical 2”**, 05 out 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL145234-7084,00->

[CONFIRA+A+TRAJETORIA+DO+SUCESO+DE+HIGH+SCHOOL+MUSICAL.html](#)>.

Acesso em: 10 out 2007.

- Bancos de dados:

Adoro Cinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/>>.

Adoro Cinema Brasileiro. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/>>.

IMDb – The Internet Movie Database. Disponível em: <<http://imdb.com/>>.

Wikipédia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/>>.

- Filmes:

Albergue Espanhol (*L'auberge Espagnole*, 2002, FRA/ESP)

Direção: Cédric Klapisch. Intérpretes: Romain Duris, Judith Godrèche, Audrey Tatou, Cécile De France, Kelly Reilly. Distribuição: 20th Century Fox.

American Pie – A Primeira Vez é Inesquecível (*American Pie*, 1999, EUA)

Direção: Paul Weitz. Intérpretes: Jason Biggs, Chris Klein, Shannon Elizabeth, Tara Reid, Seann William Scott. Distribuição: Universal Pictures / UIP.

Amores Clandestinos (*A Summer Place*, 1959, EUA)

Direção: Delmer Daves. Intérpretes: Richard Egan, Dorothy McGuire, Sandra Dee, Arthur Kennedy.

Areias Escaldantes (1985, BRA)

Direção: Francisco de Paula. Intérpretes: Regina Case, Luis Fernando Guimarães, Diogo Vilela, Cristina Aché. Distribuição: Ouro Filmes.

Ao Balanço das Horas (*Rock Around the Clock*, 1956, EUA)

Direção: Fred F. Sears. Intérpretes: Bill Haley, Rudy Pompilli, Al Rex.

Atração Mortal (*Heathers*, 1989, EUA)

Direção: Michael Lehmann. Intérpretes: Winona Ryder, Christian Slater, Shannen Doherty.
Distribuição: New World Pictures.

Attack of the Crab Monsters (1957, EUA)

Direção: Roger Corman. Intérpretes: Richard Garland, Pamela Duncan, Russell Johnson.

Bete Balanço (1984, BRA)

Direção: Lael Rodrigues. Intérpretes: Débora Bloch, Lauro Corona, Diogo Vilela, Hugo Carvana, Maria Zilda Bethlem. Distribuição: Embrafilme.

A Caldeira do Diabo (*Peyton Place*, 1957).

Direção: Mark Robson. Intérpretes: Lana Turner, Lee Phillips, Arthur Kennedy, Diane Varsi.

Cidade de Deus (2002, BRA)

Direção: Fernando Meirelles. Co-direção: Kátia Lund. Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Phellipe Haagensen, Seu Jorge, Mateus Nachtergaele. Distribuição: Lumière / Miramax Films.

Cidade dos Homens (2007, BRA)

Direção: Paulo Morelli. Intérpretes: Darlan Cunha, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Rodrigo dos Santos. Distribuição: Fox Film do Brasil.

Cinderela em Paris (*Funny Face*, 1957, EUA)

Direção: Stanley Donen. Intérpretes: Audrey Hepburn, Fred Astaire, Kay Thompson, Michel Auclair. Distribuição: Paramount Pictures.

Clamor do Sexo (*Splendor in the Grass*, 1961, EUA)

Direção: Elia Kazan. Intérpretes: Natalie Wood, Warren Beatty, Pat Hingle, Sandy Dennis.

Clube dos Cinco (*The Breakfast Club*, 1985, EUA)

Direção: John Hughes. Intérpretes: Emilio Estevez, Anthony Michael Hall, Judd Nelson, Molly Ringwald, Ally Sheedy. Distribuição: Universal Pictures.

Como Nascem os Anjos (1996, BRA)

Direção: Murilo Salles. Intérpretes: André Mattos, Priscila Assum, Silvio Guindane, Larry Pine. Distribuição: Riofilme.

Coração Satânico (*Angel Heart*, 1987, EUA)

Direção: Alan Parker. Intérpretes: Robert De Niro, Mickey Rourke, Lisa Bonet, Charlotte Rampling. Distribuição: TriStar Pictures.

Curtindo a Vida Adoidado (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986, EUA)

Direção: John Hughes. Intérpretes: Matthew Broderick, Alan Ruck, Mia Sara, Jeffrey Jones, Jennifer Grey, Charlie Sheen. Distribuição: Paramount Pictures.

Edukators (*Die Fetten Jahre Sind Vorbei*, 2004, ALE)

Direção: Hans Weingartner. Intérpretes: Daniel Brühl, Julia Jentsch, Stipe Erceg, Burghart Klaußner. Distribuição: Celluloid Dreams / IFC Films / Lumière.

Ela é Demais (*She's All That*, 1999, EUA)

Direção: Robert Iscove. Intérpretes: Freddie Prinze Jr., Rachael Leigh Cook, Matthew Lillard, Kevin Pollak, Anna Paquin, Kieran Culkin. Distribuição: Miramax Films / Bac Films / Lumière Brasil.

Os Embalos de Sábado à Noite (*Saturday Night Fever*, 1977, EUA)

Direção: John Badham. Intérpretes: John Travolta, Karen Lynn Goren, Barry Miller. Distribuição: Paramount Pictures.

Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado (*I Know What You Did Last Summer*, 1997, EUA)

Direção: Jim Gillespie. Intérpretes: Jennifer Love Hewitt, Sarah Michelle Gellar, Ryan Phillippe, Freddie Prinze Jr., Anne Heche. Distribuição: Columbia Pictures / Sony Pictures Entertainment.

Flaming Youth (1923, EUA)

Direção: John Francis Dillon. Intérpretes: Colleen Moore, Milton Sills, Elliot Dexter.

Galera do Mal (*Saved!*, 2004, EUA)

Direção: Brian Dannelly. Intérpretes: Jena Malone, Mandy Moore, Macaulay Culkin, Patrick Fugit, Eva Amurri, Martin Donovan, Mary-Louise Parker. Distribuição: MGM / United Artists / Filmes do Estação.

A Garota de Rosa-Shocking (*Pretty in Pink*, 1986, EUA)

Direção: Howard Deutch. Intérpretes: Molly Ringwald, Andrew McCarthy, Harry Dean Stanton, Jon Cryer, James Spader. Distribuição: Paramount Pictures.

Garota Dourada (1984, BRA)

Direção: Antonio Calmon. Intérpretes: André de Biase, Cláudia Magno, Andréa Beltrão.

Garotas Sem Rumor (*Havoc*, 2005, EUA/ALE)

Direção: Bárbara Kopple. Intérpretes: Anne Hathaway, Bijou Phillips, Laura San Giacomo, Freddy Rodriguez. Distribuição: Imagem Filmes.

Gatinhas e Gatões (*Sixteen Candles*, 1984, EUA)

Direção: John Hughes. Intérpretes: Molly Ringwald, Justin Henry, Anthony Michael Hall. Distribuição: Universal Pictures.

Gidget (1959, EUA)

Direção: Paul Wendkos. Intérpretes: Sandra Dee, James Darren, Cliff Robertson, Arthur O'Connell.

Gigi (1958, EUA)

Direção: Vincent Minelli. Intérpretes: Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jordan, Eva Gabor. Distribuição: MGM.

Grease - Nos Tempos da Brilhantina (*Grease*, 1978, EUA)

Direção: Randal Kleiser. Intérpretes: John Travolta, Olivia Newton-John, Stockard Channing, Jeff Conaway, Didi Conn. Distribuição: UIP.

High School Musical (2006, EUA)

Direção: Kenny Ortega. Intérpretes: Zac Efron, Vanessa Hudgens, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel, Corbin Bleu. Distribuição: Walt Disney Pictures.

O Homem que Copiava (2002, BRA)

Direção: Jorge Furtado. Intérpretes: Lázaro Ramos, Leandra Leal, Pedro Cardoso, Luana Piovani. Distribuição: Columbia Pictures do Brasil.

Houve uma Vez Dois Verões (2002, BRA)

Direção: Jorge Furtado. Intérpretes: André Arteché, Ana Maria Mainieri, Pedro Furtado, Júlia Barth. Distribuição: Columbia TriStar do Brasil.

I Accuse My Parents (1944, EUA)

Direção: Sam Newfield. Intérpretes: Mary Beth Hughes, Robert Lowell, John Miljan, Vivienne Osbourne.

Os Intocáveis (*The Untouchables*, 1987, EUA)

Direção: Brian De Palma. Intérpretes: Robert De Niro, Kevin Costner, Sean Connery, Andy Garcia. Distribuição: Paramount Pictures.

Jogo de Intrigas (*O*, 2001, EUA)

Direção: Tim Blake Nelson. Intérpretes: Mehki Phifer, Josh Hartnett, Julia Stiles, Martin Sheen. Distribuição: Lions Gate Films.

Juventude Assassina (*River's Edge*, 1986, EUA)

Direção: Tim Hunter. Intérpretes: Crispin Glover, Keanu Reeves, Dennis Hopper.

Juventude Transviada (*Rebel Without a Cause*, 1955, EUA)

Direção: Nicholas Ray. Intérpretes: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Dennis Hopper. Distribuição: Warner Bros.

Kids (1995, EUA)

Direção: Larry Clark. Intérpretes: Leo Fitzpatrick, Sarah Henderson, Justin Pierce. Distribuição: Miramax Films.

Loucuras de Verão (*American Graffiti*, 1973, EUA)

Direção: George Lucas. Intérpretes: Richard Dreyfuss, Ron Howard, Paul Le Mat, Cindy Williams, Harrison Ford. Distribuição: Universal Pictures.

O Mágico de Oz (*The Wizard of Oz*, 1939, EUA)

Direção: Victor Fleming. Intérpretes: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley, Margaret Hamilton, Billie Burke. Distribuição: MGM / Warner Bros.

Matar ou Morrer (*High Noon*, 1952, EUA)

Direção: Fred Zinnemann. Intérpretes: Gary Cooper, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Grace Kelly, Katy Jurado. Distribuição: United Artists.

Meninas Malvadas (*Mean Girls*, 2004, EUA)

Direção: Mark Waters. Intérpretes: Lindsay Lohan, Rachel McAdams, Tina Fey, Tim Meadows, Amy Poehler, Lacey Chabert, Amanda Seyfried. Distribuição: Paramount Pictures / UIP.

Menino do Rio (1981)

Direção: Antonio Calmon. Intérpretes: André de Biase, Cláudia Magno, Cláudia Ohana, Evandro Mesquita. Distribuidora: Embrafilme / Filmes do Triângulo.

Menino de Engenho (1965)

Direção: Walter Lima Jr.. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Sávio Rolim, Maria Lúcia Dahl, Antonio Pitanga. Distribuidora: DiFilm.

1972 (2006, BRA)

Direção: José Emilio Rondeau. Intérpretes: Rafael Rocha, Dandara Guerra, Bem Gil, Dudu Azevedo, Lúcio Mauro Filho, Louise Cardoso. Distribuição: Buena Vista International.

Minha Bela Dama (*My Fair Lady*, 1964, EUA)

Direção: George Cukor. Intérpretes: Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway, Gladys Cooper. Distribuição: Warner Bros.

Minha Vontade é a Lei (*Warlock*, 1959, EUA)

Direção: Edward Dmytryk. Intérpretes: Richard Widmark, Henry Fonda, Anthony Quinn, Dorothy Malone.

Mulher Nota 1.000 (*Weird Science*, 1985, EUA)

Direção: John Hughes. Intérpretes: Anthony Michael Hall, Kelly LeBrock, Ian Mitchell-Smith, Bill Paxton, Robert Downey Jr. Distribuição: Universal Pictures.

Mundo Cão (*Ghost World*, 2001, EUA)

Direção: Terry Zwigoff. Intérpretes: Thora Birch, Scarlett Johansson, Steve Buscemi, Brad Renfro, Ileana Douglas. Distribuição: United Artists / MGM / Granada Films.
Lançado em DVD e vídeo sob o título **Ghost World - Aprendendo a Viver**.

Não é Mais um Besteiro Americano (*Not Another Teen Movie*, 2001, EUA)

Direção: Joel Gallen. Intérpretes: Chyler Leigh, Chris Evans, Jamie Pressly, Lacey Chabert. Distribuição: Columbia Pictures / Sony Pictures.

Negócio Arriscado (*Risky Business*, 1983, EUA)

Direção: Paul Brickman. Intérpretes: Tom Cruise, Rebecca De Mornay, Joe Pantoliano, Richard Masur, Curtis Armstrong. Distribuição: Warner Bros.

Nina (2004, BRA)

Direção: Heitor Dhalia. Intérpretes: Guta Stresser, Myrian Muniz, Luiza Mariani, Sabrina Greve, Guilherme Weber, Wagner Moura, Selton Mello, Lázaro Ramos, Renata Sorrah, Mateus Nachtergaele. Distribuição: Columbia TriStar do Brasil.

Onze Homens e um Segredo (*Ocean's Eleven*, 1960, EUA)

Direção: Lewis Milestone. Intérpretes: Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford, Angie Dickinson. Distribuição: Warner Bros.

Pânico (*Scream*, 1996, EUA)

Direção: Wes Craven. Intérpretes: David Arquette, Neve Campbell, Courteney Cox, Matthew Lillard, Drew Barrymore. Distribuição: Dimension Films / Miramax Films.

Papai Pernilongo (*Daddy Long Legs*, 1955, EUA)

Direção: Jean Negulesco. Intérpretes: Fred Astaire, Leslie Caron, Terry Moore, Thelma Ritter, Fred Clark.

As Patricinhas de Beverly Hills (*Clueless*, 1995, EUA)

Direção: Amy Heckerling. Intérpretes: Alicia Silverstone, Stacey Dash, Brittany Murphy, Paul Rudd, Dan Hedaya. Distribuição: Paramount Pictures / UIP.

Picardias Estudantis (*Fast Times at Ridgemont High*, 1982, EUA)

Direção: Amy Heckerling. Intérpretes: Sean Penn, Jennifer Jason-Leigh, Judge Reinhold, Phoebe Cates, Forest Whitaker.

Pigmalião (*Pygmalion*, 1938, ING)

Direção: Anthony Asquith e Leslie Howard. Intérpretes: Leslie Howard, Wendy Hiller, Wilfrid Lawson. Distribuição: Loew's / General Film Distributors.

Podecrer! (2007, BRA)

Direção: Arthur Fontes. Intérpretes: Dudu Azevedo, Maria Flor, Silvio Guindane, Fernanda Paes Leme, Erika Mader, Liliana Castro. Distribuição: Columbia Pictures do Brasil.

Porky's – A Casa do Amor e do Riso (*Porky's*, 1981, EUA)

Direção: Bob Clark. Intérpretes: Dan Monahan, Mark Herrier, Roger Wilson, Kim Cattrall. Distribuição: 20th Century Fox.

A Praia dos Amores (*Beach Party*, 1963, EUA)

Direção: William Asher. Intérpretes: Frankie Avalon, Annette Funicello, Robert Cummings, Dorothy Malone. Distribuição: American International Pictures.

A Primeira Noite de um Homem (*The Graduate*, 1967, EUA)

Direção: Mike Nichols. Intérpretes: Dustin Hoffman, Anne Bancroft, Katharine Ross, William Daniels. Distribuição: Embassy Pictures.

O Prisioneiro do Rock (*Jailhouse Rock*, 1957, EUA)

Direção: Richard Thorpe. Intérpretes: Elvis Presley, Judy Tyler, Mickey Shaughnessy, Dean Jones.

Queridinhas (*Little Darlings*, 1980, EUA)

Direção: Ronald F. Maxwell. Intérpretes: Tatum O'Neal, Kristy McNichol, Armand Assante, Matt Dillon, Cynthia Nixon.

Rádio Pirata (1987, BRA)

Direção: Lael Rodrigues. Intérpretes: Jayme Periard, Lúcia Brondi, Ewerton de Castro, Maria Zilda Bethlem.

Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora (1972, BRA)

Direção: Roberto Farias. Intérpretes: Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Raul Cortez, Libania de Almeida, Flávio Migliaccio, Reginaldo Faria. Distribuição: Ipanema Filmes.

Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968, BRA)

Direção: Roberto Farias. Intérpretes: Roberto Carlos, José Lewgoy, Reginaldo Faria, David Cardoso, Wanderléia. Distribuição: Difilm.

Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa (1970, BRA)

Direção: Roberto Farias. Intérpretes: Roberto Carlos, José Lewgoy, Reginaldo Faria, Erasmo Carlos, Wanderléia.

Rock Estrela (1986, BRA)

Direção: Lael Rodrigues. Intérpretes: Diogo Vilela, Léo Jaime, Malu Mader, Andréa Beltrão, Guilherme Karam.

Romeu e Julieta (*Romeo + Juliet*, 1996, EUA)

Direção: Baz Luhrmann. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Claire Danes, John Leguizamo, Harold Perrineau, Paul Sorvino, Brian Dennehy, Paul Rudd. Distribuição: 20th Century Fox.

Segundas Intenções (*Cruel Intentions*, 1999, EUA)

Direção: Roger Kumble. Intérpretes: Sarah Michelle Gellar, Ryan Phillippe, Reese Witherspoon, Selma Blair, Louise Fletcher, Joshua Jackson. Distribuição: Columbia Pictures / Sony Pictures.

Sementes da Violência (*Blackboard Jungle*, 1955, EUA)

Direção: Richard Brooks. Intérpretes: Glenn Ford, Sidney Poitier, Anne Francis, Louis Halhern, Margaret Hayes.

Sexta-Feira Muito Louca (*Freaky Friday*, 2003, EUA)

Direção: Mark Waters. Intérpretes: Jamie Lee Curtis, Lindsay Lohan, Mark Harmon, Harold Gould, Chad Michael Murray, Stephen Tobolowsky. Distribuição: Buena Vista International.

Teenage Caveman (1958, EUA)

Direção: Roger Corman. Intérpretes: Robert Vaughn, Sarah Marshall, Leslie Bradley.

Uma Vida em Segredo (2003, BRA)

Direção: Suzana Amaral. Intérpretes: Sabrina Greve, Eliane Giardini, Cacá Amaral.
Distribuição: Riofilme.

Vidas Sem Rumor (*The Outsiders*, 1983, EUA)

Direção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Matt Dillon, Ralph Macchio, C. Thomas Howell, Patrick Swayze, Rob Lowe, Emilio Estevez, Tom Cruise, Diane Lane. Distribuição: Warner Bros.

Where Are Your Children (1943, EUA)

Direção: William Nigh. Intérpretes: Jackie Cooper, Gale Storm, Patricia Morison.

Wild Boys of the Road (1933, EUA)

Direção: William A. Wellman. Intérpretes: Frankie Darro, Edwin Phillips, Rochelle Hudson.

- Programas de televisão:**Barrados no Baile** (*Beverly Hills 90210*, 1990-2000, EUA)

Criação: Darren Star. Emissora: Fox.

Dawson's Creek (1998-2003, EUA)

Criação: Kevin Williamson. Emissora: The WB.

Growing Pains (1999, EUA)

Criação: Neal Marlens. Emissora: ABC.

Malhação (1995-, BRA)

Criação: Emanuel Jacobina, Paula Amaral, Izabel de Oliveira, Patrícia Moretzsohn, Andréa Maltorrelli, Cláudio Lisboa, Celso Taddei, Márcio Wilson. Emissora: Rede Globo.